目　次

第二部分：1920—1950

第十一章　勋伯格 ······ 1

十二音音乐；音列的用法；勋伯格的作品；风格特点。

第十二章　贝尔格与韦伯恩 ······ 26

贝尔格：贝尔格的作品；风格特点；韦伯恩：韦伯恩的作品。

第十三章　巴托克 ······ 54

巴托克的作品；钢琴音乐；风格特点。

第十四章　兴德米特 ······ 72

兴德米特的作品；风格特点。

第十五章　苏维埃俄国 ······ 83

普罗科菲耶夫：普罗科菲耶夫的作品；风格特点；肖斯塔科维奇：肖斯塔科维奇的作品；风格特点。

第十六章　英　国 ······ 103

沃恩·威廉斯：沃恩·威廉斯的作品；勃里顿：勃里顿的作品。

第十七章　美国的音乐 ······ 119

科普兰：科普兰的作品；哈里斯：哈里斯的作品；辟斯顿：辟斯顿的作品；塞兴斯：塞兴斯的作品；汉森：汉森的作品；汤姆森：汤姆森的作品。

第十八章　埃德加·瓦列斯与哈里·帕奇……………………… 148
第十九章　爵士乐与流行音乐………………………………… 154
芝加哥风格；大乐队风格；“比波普”。

第三部分：1950—1975

第二十章　开拓者和探索者………………………………………… 160
民族学派的消失；唱片的影响；对二十世纪音乐的一般了解；1950—1975年的音乐“流派”；保守的作曲家；序列音乐作曲家；走向完全的控制；偶然音乐；电子音乐；“唯音”作曲家；最简单派音乐；环境音乐；概念音乐。
第二十一章　1950—1975年间有代表性的作曲家…………… 210
约翰·凯奇；卡尔海因兹·斯托克豪森；彼尔·布列兹；鲁契亚诺·贝里奥；雅尼斯·泽纳基斯；维托尔德·卢托斯拉夫斯基和克里斯朵夫·潘德列斯基；阿尔贝尔托·吉纳斯泰拉；汉斯·维尔纳·亨策；彼得·马克斯韦尔·戴维斯和哈里森·伯特维斯尔；埃里奥特·卡特；米尔顿·巴比特；乔治·克拉姆；乔治·罗克伯格；查尔斯·沃奥里农。
第二十二章　爵士音乐与流行音乐………………………………… 255
摇滚；新浪潮；第三派。
第二十四章　通向何方…………………………………………… 258

第十一章　勋伯格

1874—1951

十二音音乐，除为了使人易于理解外，没有其它任何目的。

——勋伯格

1917年勋伯格(Schoenberg)从军队中复员时，他发现奥地利处于贫困、混乱和被肢解的状态中。维也纳一度是一个辽阔帝国的光荣首都，有着许多歌剧院、剧场和大学，现在已经降为一个弱小的、不重要的国家的穷陋的中心。失去控制的通货膨胀耗尽了人们的积蓄和遗产，从而更增加了混乱和人民的绝望。

尽管如此，勋伯格却进入了可能是他一生中最幸福的年月。当时维也纳的音乐趣味是那样的过分保守，以致勋伯格没有得到官方的任何任命，但是他继续发挥他战前所发挥过的作用——作曲家、教师和理论家的作用。在他身旁聚集了一群热情的、富有才华的青年音乐家，其中有阿尔班·贝尔格(Alban Berg)和安东·冯·韦伯恩(Anton von Webern)，他们俩在战前就曾经和他在一起。还有更年轻的一些人，如保尔·皮斯克(Paul Pisk)和埃贡·韦勒斯(Egon Wellesz)，钢琴家鲁道夫·泽尔肯(Rudolph Serkin)和爱德华·斯图尔曼(Edward Steuerman)，以及小提琴家鲁道夫·科利希(Rudolph Colisch)等。

勋伯格的门徒们对他的敬畏和虔诚达到了只对宗教领袖才有的那种程度。当他搞出一套音乐上的新“理论”时，他的门徒们就

确信他是在指出他们必须要走的道路，他们对他的忠诚达到了盲目的地步，而且坚信在音乐上他们已经找到了归宿。他们中有些人为他的作品写解说，而另一些人则忙着演出他的作品。有些人后来一辈子都是这样为他服务——甚至在勋伯格离开欧洲之后，以及在他去世后当新的一辈门徒、评论者和背离者终于出现时，也是如此。

将勋伯格的生涯比做一个宗教领袖的生涯，这并不包含讽刺的意味。在勋伯格身上和他的思想中确实有某种激发人们的献身精神和热情的东西。他的赤诚和献身精神，他的不顾官方忽视的勇气和毅力，他的音乐学说与过去的音乐学说之间存在的明显分歧（虽然他的门徒们最喜欢做的工作之一是企图“证明”这一分歧并不存在①），他的音乐在演奏上的极大难度和极端复杂——所有这些因素都易于促成人们对他的崇拜。在1924年和1934年勋伯格五十和六十诞辰的时候所出版的颂扬他的若干纪念册是这一团体的重要文献。下边引用的贝尔格的这一陈述最具有代表性：

“确实，你从勋伯格那里学到的不仅是艺术的规则。凡是坦率的人在这里都能被领上正路。”

1925年，勋伯格被柏林的艺术学院聘为作曲教授。德国从战败和通货膨胀中恢复得比奥地利快一些，而且在魏玛共和国存在的那十几年(1919—1933)里，所有的艺术都曾充满了活力。所以，勋伯格这位最激进的说德语的作曲家被聘请到国家音乐学校教课是不足为奇的。然而这种延误已久的社会公认和经济上的保障，由于希特勒当选为政府总理而突然结束了。此后，很快所有先进的艺术都被盖上“布尔什维克”的印记而遭禁止，犹太人也都被解

---

① 见斯洛尼姆斯基(Slonimsky)的《1900年以来的音乐》(Music Since 1900)一书中贝尔格1930年在维也纳电台所作的题名为《什么是无调性》讲话的译文。——原注

除公职。这当然还是迫害犹太教徒的一种最温和的行动，但是从此大批的欧洲犹太人开始移居到世界其它地方。这一政治行动的结果之一是大大增加了美国的文化和科学的繁荣气象，因为如此众多的杰出艺术家、学者和音乐家移居美国了。

勋伯格离开欧洲后再也没有回欧洲，而是逃往美国。中途在巴黎停留期间，他重新信奉了犹太教，因为他早年曾经是天主教徒。1933年10月31日他来到了美国，那时他五十九岁。他在波士顿住了一年，在马尔肯音乐学院任教，但是那里冬天的严寒对他健康所产生的影响使他相信他应该生活在气候更温和的洛杉矶。1934年，他到了洛杉矶，并且生活在那里直到1951年七十六岁时去世。

作为一个人，他并没有成为一位成熟的长者或者说一位宽厚年长的大师。他感到自己对音乐艺术作出了贡献，因而对他的音乐不被演奏感到十分愤慨。他对其他健在的作曲家都抱着嘲讽和极其挑剔的态度，同时对希特勒统治下的欧洲犹太人的可怕命运感到抑郁。他感到最满意的是他的家庭——他最小的儿子在他六十七岁时出生——和他的家能成为招待同他一起逃来美国的人们和美国人的殷勤好客的中心。

如果有人在本世纪二十年代预言两位欧洲伟大的作曲家，属于世界的斯特拉文斯基和奥地利的勋伯格，有一天将在加利福尼亚州的南部成为邻居，这种想法很可能被认为是胡思乱想而一笑置之。但是二十世纪的一些怪异的事情却促成了这事的实现。然而，尽管比邻而居，这两位作曲家之间却并未进行交往。他们的完全不同的性格，他们关于音乐的性质和功能的截然对立的思想，两人不同的声望，一个是世界知名，一个相对说来名声较小——所有这些都妨碍了他们之间的接触和交往。

十二音音乐

大家还记得，在第一次世界大战前，勋伯格已经经历过几个风格不同的时期——从早期作品的半音音乐手法到《期待》和《月神附体的丑角》中的表现派无调性手法。这种无调性手法是在战后他回到维也纳之后才研究出的一种手法。这种手法可以说是在悠久的音乐史中向前迈出的最引起人们争议和惊动的步伐之一。体现这种手法的作品虽然不到三十首而且很少上演，但这种手法却为音乐的视界和音乐的空间开辟了令人惊愕并感到不知所措的广阔天地。

在这里与外层空间探索作一比较也许不算过分牵强。外层空间探索的困难问题在于如何能够在地心吸力和大气层之外自由活动和生存。在音乐上，勋伯格的困难问题是如何学会在调性的“吸引作用”力之外站住脚。他早期使用的一些解决这个问题的方法，前边已经阐述过了。在 1915 到 1923 年之间他又研究出另一个方法：

“在经过几乎整整十二年的很多不成功的尝试之后，我打下了音乐构成上一种新方法的基础。这种新方法看来适合于代替以前的调性和声所引起的那些结构上的变异。我把这种方法叫做‘只有一音和另一音相互联系的十二音作曲法’(Method of Composing with Twelve tones which are related only with one another)。”

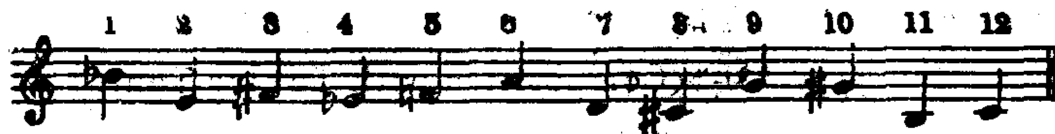
通常人们使用各种不同的简称和词组来表示这一作曲法，例如“十二音音乐”(twelve-tone music)、“十二音体系音乐”(dodecaphonic music)和“序列音乐”(serial music)。不过要注意，不是所有的序列音乐都必定是十二音的，因为作曲家们有时用六个

音的音列，十个音的音列或其它任何数量的音的音列。而且除音之外，其它成分也按序列使用。

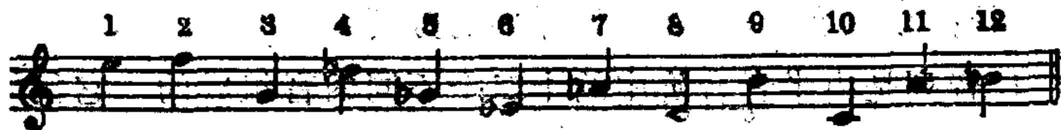
记住下面这一点很重要，十二音音乐源出于探求一种“音乐构成上的新方法……以代替以前调性和声所引起的结构上的变异”。音列和对它的控制、利用是解决非传统意义上的调性乐曲的作曲方法。

一首十二音乐曲是建立在从十二个半音音阶中选出的一列音符上。这样的音符序列（series）或称音列(row)，在某些方面所起的作用如同音阶在调性音乐中所起的作用一样，因为它可以作为原材料、导音或起任何功能倾向作用。每一音都和其它的音之间有同等的地位意味着真正的民主。此外，音列并不是单纯的半音音阶。它是一个以其本身所有的特点和特性可以构成旋律的包含十一个音程的序列。例如下面两个序列，它们构成了若干乐曲：

例70a《管弦乐队变奏曲》作品第 31 号



例70b《组曲》作品第 25 号

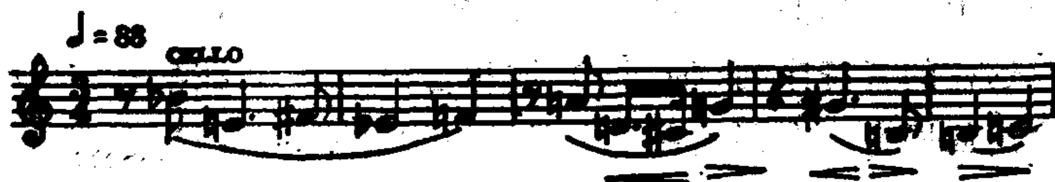


数学家曾经计算过有479,001,600个可以加以应用的不同音列。

音列是哪里来的呢？勋伯格向我们保证：音列就像其他作曲家的有调性的主题一样，也是灵感的一种产物。他承认一个音列有时要加以剪辑并像贝多芬和其他作曲家反复修改他们的主题一样加以修改，直到适合一首乐曲的使用。

我们必须把基本音列(grundreihe)与基本的“型”(grundgestalt)区别开来。音列只是一系列没有节奏变化的不同的音。人们从来不以这种方式使用它。只有各个音具有了节奏变化的关系，音列才能构成一个主题或成为一种“型”。上边引用的《管弦乐队变奏曲》中从基本音列产生出来的主题如下：

例71



音列的用法

十二音音乐作曲法的原理是从一首乐曲逐渐发展而来的。勋伯格并没有写过一本有关这种作曲方法的教科书或用这种方法教他的学生作曲。不过，最近几年中，他的几个追随者曾经尝试过阐述这种作曲方法。他的一个学生约瑟夫·鲁费尔(Josef Rufer)在他的《十二音作曲法》(Composition with Twelve Tones)一书中对这种风格作了全面的阐述。他提出了很多“规则”，我们在这里将加以引述，并举《管弦乐队变奏曲》中若干例子作为说明。后文将对《管弦乐队变奏曲》加以更详细的分析。

1. 音列是由半音音阶中的十二个不同的音组成的，它们的顺序是由其基本的“型”来决定的。一个音用过之后，在本序列其他音未完全出现之前不能重复。(重复一个音意味着给予它比其他的音更突出的地位。)但是在某些情况下，为了声音的宏亮或节奏上的需要(音的保持或起奏)，当一个音作为一个持续音使用或在震音或颤音音型中使用时，它也可重复使用。

2. 音列(row)的使用有四种形式：原型(O)，逆行(R)，转位

(I)和逆行转位(RI)。

例72



3. 序列(Series)既可以横着用作旋律音，也可以竖着用作旋律及其伴奏，或者构成和弦。因此，序列中的音符不一定按顺序奏出，这一点可以从下例中看到。更重要的原则是：所有音列中的音都必须在音列再现之前奏出一次。

4. 序列在使用中可以作任何的移调，即，只要保持各个音程的模进，可以从任何一个音上开始。(这意味着在一个音列的四种形式中含有可能应用的48个不同的序列。)

5. 音列中的任何音都可以在它的任何一个八度上奏出。正是由于这一重要原则，基本音列才可能有无限的变化。

6. 一个音列有时被细分成一些小的音组，例如可以分成每组含六个音的两组或含四个音的三组或含三个音的四组。勋伯格经常使用的这种更加复杂的构思将在以后讨论他的《钢琴协奏曲》时加以说明。

从这一对十二音音乐的某些基本方法的扼要说明中，我们一定可以明显的看出，这一体系不仅不是一种使人受限制的方法，相反，它给作曲家提供了巨大数量的各种可能性。正如勋伯格在他的著作中所讲的那样："采用我的十二音作曲法并不能在作曲上得到便利，相反，使作曲更为困难。"为了说明一个音列在处理上有多大可塑性，下面举《组曲》(作品第25号)各乐章的开头为例。每一例中作曲家使用了同一个音列，但是各段乐曲的面貌和特点

迥然不同：

例73a　基本音列

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Part Two　1920 · 1950

例73b

Praeludium

♩=80 Rasch

例73c

Gavotte 𝅗𝅥=72

Etwas langsam

例73d

Musette Rascher

𝅗𝅥=88

例73e

Intermezzo

♩ = 40

pp espress.

poco rit.

例73f

Menuett
Moderato ♩ = 88

p

innig

例73g

Trio

f martellato

f *sf*

例73h

Gigue
Rasch ♩ = 192

f *sf*

勋伯格的作品

勋伯格的成熟作品以他移居美国为界可以分为两组（第三时期风格和第四时期风格）。十二音作曲法是在他写前一组作品时产生出来的，而后一组作品则表明这一作曲法的理论有了某些修改和放宽，有时甚至部分地回到调性原理上来。

第三时期：十二音作品

《五首钢琴小曲》（作品23号）直到1923年才完成①。这一组乐曲中的最后一首是他的第一首十二音作品。其它的作品有：

作品24　《小夜曲》（单簧管、低音单簧管、曼陀铃、吉他、小提琴、大提琴和男低音；1923）

作品25　《钢琴组曲》（1921—23）

作品26　《管乐五重奏》（1924）

作品27—28　混声合唱作品（1925）

作品29　《组曲》（两支单簧管、低音单簧管、小提琴、中提琴、大提琴和钢琴；1925）

作品30　《第三弦乐四重奏》（1927）

作品31　《管弦乐队变奏曲》（1927—28）

作品32　《从今天到明天》（独幕歌剧；1929）

作品33a、b　两首钢琴曲（1927，1932）

以上都是用十二音写成的作品的重要范例。我们可以从几方面对它们进行总的观察。也许大家注意到了勋伯格对钢琴音乐的偏爱。那首《变奏曲》是唯一的一首管弦乐作品，而且在他的全部

---

① 勋伯格的很多作品号与写成的年代相同或接近。——原注

作品中，单纯的管弦乐作品寥寥无几。在前面所列出的作品中，勋伯格又回到了传统形式，作品 25 和作品 29 是按照巴罗克风格的组曲曲体写就的，而《弦乐四重奏》和《管乐五重奏》采用了奏鸣曲形式。这些作品已不再像第一次世界大战前他那些表现主义作品那样阴郁、沉闷。相反，这些作品表现出轻盈明快的色调，而且在音色上很考究，很注意对技巧的运用，在表情上也很活泼。

《管弦乐队变奏曲》可能是勋伯格这一时期中最重要的作品。在这首作品中，十二音乐曲的构成原理运用得如此富有创造性，以致这一作品已成为十二音手法提供的多种可能性的样本。但是，这首变奏曲远远不止是一本表现这种手法的教科书。它是一首具有极大表现力的作品，它的情绪对比变化范围很大，而且音色优美，全曲组织得十分完美。这是两次世界大战之间这一时期中最重大的作品之一。

不仅如此，这首作品的重要意义还在于它是为完整的管弦乐队所写的第一首十二音音乐作品。由于传统的八度和音和单纯追求响亮的效果是与这种乐曲的风格不相容的，这种作曲手法给管弦乐曲的写作带来了新的方法。这首乐曲所使用的是一个庞大的、不寻常的乐队：木管乐器各有四个，一大组打击乐器，竖琴、钢片琴，一个通常的弦乐组和一支曼陀铃。不过，像在前期的作品中一样，勋伯格轻易不使用厚密的音响。采用这一庞大乐队的目的是为了增强色彩和旋律的清晰，而不是为了增加音量。

这首《变奏曲》是建立在例 71 所示的那一音列上。

〔前奏〕：乐曲以最弱的弱奏开始。在木管乐器奏出一段起伏于$^{\flat}$B—E（三全音），即音列的开头两个音之间的三连音之前，竖琴在小提琴的颤奏衬托下奏出的泛音造成了一种朦胧的气氛。然后，小提琴的宽广旋律，长笛的不寻常的吐奏，拍子的不断变化以及交错的节奏使乐曲逐步达到了一个激动人心的高潮。

当乐曲再度趋于平静时，独奏的长笛奏出一个非常优美的片段，在它的下面第一次出现了对 B-A-C-H(♭B, A, C, ♮B) 这一主题的陈述。这个主题在最末乐章中变得十分重要。接着，前边开头部分的那个摇曳起伏的音型再次出现，并且由一个弦乐上拨奏的和弦结束了前奏。这个结束采用的是很常见的传统手法，使人联想起在《自由射手》(Der Freischütz)序曲中相应的地方所使用的手法。"前奏"建立在这一音列上(全曲亦如此)，但直到前奏结束时，音列尚未在一个单一声部上以旋律的形式出现。

〔主旋律〕：主旋律由大提琴奏出。最初的十二个音按照基本音列的顺序出现。接着出现的是十二个音在十度移调上转位的逆行(RI)(比原来的音级高九个半音)。再接下来的十二个音是原音列的逆行(R)，最后十二个音(小提琴上奏出)则是十度移调的转位(I)。于是主旋律使用了音列所有的四种"型"。

例74

这一主题的节奏与“前奏”的节奏形成了对比。它是规整的、类似圆舞曲的节奏，尽管乐句并不对称。为了使听众能够容易地听出主旋律，乐队伴奏部分的配器很稀疏。莱博维茨(Leibowitz)指出：在那些和弦中，音符的数量与各个旋律乐句中的音符数量之间存在着微妙的关系。因此，包含着五个音的第一乐句是由包含着五个音的和弦伴奏的，包含着四个音的第二乐句是由包含着四个音的和弦伴奏的，而包含着三个音的第三乐句则是由三和弦伴奏的。而且，各种和弦是从音列的一个变体中产生出来的，那个变体与本乐段中其它所有的东西有着预先安排好的关系。例如：刚才谈到的最初十二个音是由从 I^{10}（转位的十度移调）产生出来的和弦伴奏。莱博维茨用下一图表说明了其相互关系：

旋律	(O)1—5	6—9	10—12
从音列的转位的十度移调中产生的伴奏	1	6	10
	2	7	11
	3	8	12
	4	9	
	5		

整个主旋律中旋律与伴奏之关系如下：

	乐句A	乐句B	乐句C	乐句D
旋律	O	RI^{10}	R	I^{10}
和声	I^{10}	R	RI^{10}	O

〔变奏I〕，中板；24小节；弱；如歌：主题是由低音单簧管、巴松管和低音巴松管以一个直接的变体开始，但是很快就转到其它乐器上。围绕着这个主题，其它乐器奏出一些轻快的、摇摆不定的音型，短笛又平添了一丝哀切之意。通过一些节奏型的重迭，出现了一个连续不断的十六分音符的进行。这一变奏通过同时使用各种移调法而产生的无数三度、六度和十度的复音（这种

体式的音乐中罕见的音色）获得了悦耳的效果。

〔变奏II〕，缓慢；24小节；极弱；亲切地：与第一变奏相对照，变奏II使用了十八件独奏乐器。加了弱音器的小提琴奏出主题，然后第一双簧管在一拍以后以卡农的形式进入。在各种不同的乐器之间还进行着另外一些卡农，而且这里的对位写法还形成了与"变奏I"的另一对比。各个独奏乐器继续以固定的卡农关系进行，而其余的乐器则不时地进入以增加色彩。在接近这一变奏的结束时，长号上出现了B-A-C-H的主题。

〔变奏III〕，适中的；24小节；强：这是一段喧闹的、不断反复的变奏，以连续不断的十六分音符进行。迭加在这个活跃的音型之上的是一个有力的、不整齐的节奏音型。主旋律由四支圆号中的两支奏出，自始至终在中音区进行。主旋律有四个乐句，乐句之间都由休止隔开，在休止期间，其它乐器继续蓬勃有力地进行对答。

〔变奏IV〕，圆舞曲速度；48小节；弱；优美地：这首变奏曲使得那种认为"质朴"的勋伯格所写的音乐不考虑音色效果、令人难以理解的看法完全落空。为十二件独奏乐器谱写的这一变奏曲确实像人们所说的那样"优美动听"。经过移调并经过巧妙处理的主旋律通过竖琴上闪烁的泛音、钢板琴和曼陀铃传给听众，而作为伴奏的一些对句则由长笛、巴松管、加了弱音器的中提琴奏出。

〔变奏V〕，蓬勃有力地；24小节；最强：变奏曲V打断了变奏曲IV的那种"世外桃源"的气氛。在这首变奏曲中，高吭昂扬的旋律与一些互相对抗的节奏型交织进行。主题呈现在倍大提琴上，但由于上边各声部的音响繁杂，几乎很难听到。

〔变奏VI〕，行板；36小节；极弱；亲切地：与变奏V也形成了显明的对比。主题由独奏的大提琴奏出，不十分突出。这首

变奏曲具有沉静的风格。长笛、英国管和巴松管都奏出了从原音列转位的移调中衍生出来的一些重要的旋律。

〔变奏 VII〕，缓慢；24 小节；极弱（*PPP*）；这是一段极为柔和、音响非常精致的"散文"式乐曲，力度的幅度由*P*—*PPP*。主题高高地出现在短笛和钟琴上，与前曲一样也不十分突出。一支独奏的小提琴不断重复着一个音型，巴松管自始至终在高音区奏着装饰性的旋律。

〔变奏 VIII〕，快速；24 小节；强：变奏 VIII 又是一段活泼的、声音震耳的乐曲，在低声部是一个犹如固定低音的八分音符的进行，上边的声部则是一个很有冲击力的节奏型：



弦乐器和高音木管乐器不时地以一些不规则的装饰音群进入。在接近结束时，从长笛、单簧管和小提琴上听到了主题。

〔变奏 IX〕，速度不变；24 小节，弱：开始由短笛奏出主题。主题是音列的原型（O），但新的节奏处理完全改变了原来的基调。下半段中，整个乐队都参与了对主题的处理。

〔终曲〕：终曲很长，有 212 小节，分成若干明确的乐段，其中始终贯穿着 B-A-C-H 这一主题。第一段的开始是长笛的吐奏和小提琴的颤奏，使人回想起全曲的开端。接着是一个优美的核心乐段。然后是一个速度快得使人喘不过气来的快板，在插入了六小节的慢板之后又恢复了急速的快板，于是全曲在 B-A-C-H 这一主题的最后呈示中结束。最后的和弦包括了所有的十二个音。

《管弦乐变奏曲》说明：根据十二音音乐的作曲规则，人们能够为一个完全的管弦乐队写出大型作品。以前，勋伯格和他的门徒们喜欢为小型乐队写一些组曲式结构的作品，但是这首变奏曲

却显示了谱写大型乐曲是完全可能的。

第四时期：到美国后的作品

勋伯格到美国以后所写的主要作品如下：

作品 36 号　《小提琴协奏曲》(1936)
作品 37 号　《弦乐四重奏第 4 号》(1936)
作品 38 号　《室内交响曲第 2 号》(1906—39)
作品 39 号　《忏悔》(Kol Nidre)(朗诵者、合唱队和管弦乐队，1938)
作品 40 号　《根据一首宣叙调为管风琴写的变奏曲》(1941)
作品 41 号　《拿破仑颂》(Ode to Napoleon)(朗诵者、弦乐队、钢琴，1942)
作品 42 号　《钢琴协奏曲》(1942)
作品43号a　《主题与变奏》(Theme and Variations) (小乐队，1943)
作品 45 号　《弦乐三重奏》(1946)
作品 46 号　《华沙幸存者》(A Survivor from Warsaw) (朗诵者、男声合唱队、管弦乐队，1947)
作品 47 号　《小提琴、钢琴狂想曲》(1949)
作品 50 号 b　《圣诗 CXXX》(无伴奏六部合唱，用希伯来文朗诵和演唱；1950)
《摩西与阿隆》(Moses und Aron)(歌剧，开始写于 1930年；未完成)

这些作品中，有几首是这位作曲家对二次世界大战直接作出的反应。《拿破仑颂》和《华沙幸存者》即是明例。这两首作品的歌词充分说明了勋伯格对独裁者的仇恨和对在希特勒统治下欧洲犹太人的深切关怀。

两首协奏曲及《弦乐四重奏》、《管风琴变奏曲》、《弦乐三重奏》和《狂想曲》说明了勋伯格对写大型器乐作品继续有兴趣。特别有趣的是那首《弦乐三重奏》，其中有许多自传性的成分。这是

勋伯格在一次重病后写的，重病期间这位作曲家的心脏实际上曾在瞬间停止过跳动。勋伯格几乎从来不谈论他自己的作品，但是在一次坦率的谈话时，他曾说在这一音乐中描写了他的疾病和病后的康复，甚至还描写了皮下注射时针头的插入。

最后时期的某些作品的特点显然还有待用介于调性手法和十二音手法之间的一个确定的名称来表现。小乐队的《主题与变奏》一曲就是有明确调性的作品。其它作品则把调性的传统手法与十二音的手法结合在一起，从而产生了一种与以前的作品所有的那种紧张气氛迥然不同的、松弛的、有迟暮之感的情调。在勋伯格的作品中，这一特点可能最明显地表现在《钢琴协奏曲》上。

作品42号《钢琴协奏曲》共有四个乐章，演奏时中间不停顿。第一乐章是奏鸣曲形式，在稍带伤感的基调中，主题首先通过下面这一音列奏出：

例75



四小节乐句的均匀规整和慢三拍子的轻快旋律使这一乐章具有古老的风格。

开始，乐队处在从属于钢琴的地位，不过它很快就在一个次呈示段中接过正主题。小提琴以一个比开头一段高五度的音开始了这一段，从而暗示了调性音乐的主——属关系。由于经常出现音列的移调和转调，这种主——属关系在这一乐曲中多次出现。

展开段的开始是在钢琴的中音区奏出的一个犹如震音的片段，与此同时，乐队奏出音列被分割开的各个部分。在展开段的第二段中，钢琴停了下来，全曲的基本节奏型被分成一些不连续的片断，人们听到的只是一些更短小、更快速的形式。接着钢琴

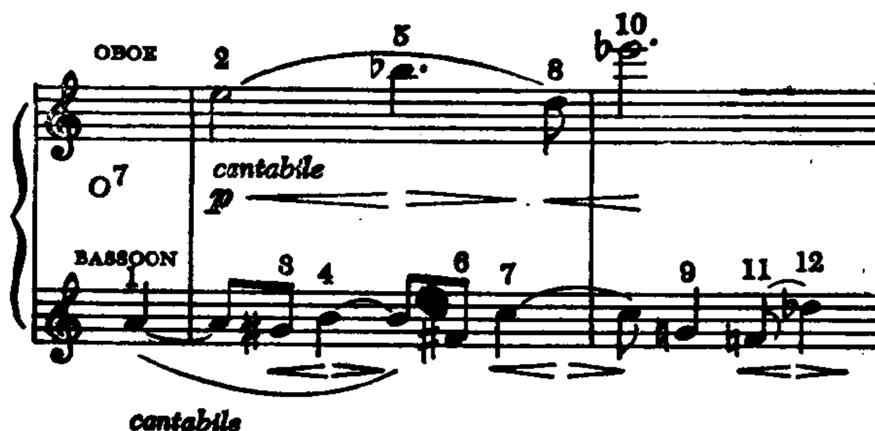
再度进入，并通过一个装饰乐段导向再现部。

正主题之再现以与呈示段中相同的各个音符开始。这一次是由小提琴奏出高吭的旋律，而在钢琴上弹奏出各种华采音型。终止段速度转快，并包括为长号所写的一些声音喑哑的片段。

第二乐章建立在音列的若干移调上，采用谐谑曲形式并以它为基调。在开始段和后边的一段三重奏之间有着明显的区别，后者又恢复到慢三拍。这一乐章的外声部使用了木琴、小鼓和作曲家非常喜爱的长笛的吐奏效果。

第三乐章采取一个主题与许多变奏的形式。从音列的一个移调中衍生出来的缓慢而异常动人的主题分别出现在双簧管和巴松管上。

例76



随后是五个短小的变奏和一个结尾。结尾是由钢琴奏出的以一个颤音片段开始的装饰奏乐段。

最后乐章是一首回旋曲，其开始是主题的一个转位的形式：

例77



全乐章的形式是A—B—A—C—A，短时转调D—A。基调是最后乐章传统上采用的那种轻松愉快的基调。一些主题的原初形式的素材不时出现。全曲在原初的音列清楚地确立——另一与调性音乐传统联系的环节——之后结束。

在这一协奏曲中，勋伯格大量地利用了经过细分的音列，从而大大增加了可能应用的音列的数量。例如，基本音列(见例75)是这样建立起来的：O的前六个音可以与R的前六个音结合成一列而没有任何音的重复。于是，形成了一种使用了所有的音，但脱离了任何"纯"的形式从而改变了它们的顺序的混合音列。下面是一例：

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O:	E♭	B♭	D	F	E	C	F♯	A♭	D♭	A	B	G
R:	G	B	A	D♭	A♭	F♯	C	E	F	D	B♭	E♭

O(1—6)与P(1—6)的结合

E♭ B♭ D F E C G B A D♭ A♭ F♯

在I同RI之间，在O同R与I同RI之间，当后两种移高一个完全四度时，存在着同样的一些关系和结合体。因此，形成了一整套可以应用的各种结合体，从而提供出远比单使用一些"纯"的音列形式时更大的可用性。此外，还随之产生了一种类似调性音乐中转调的方法，因为为音列的两种形式所共有的各种六声音阶可以起到与共同属于两个调(key)的各个七声音阶在调性音乐中所起的同样的作用。两个音列之间的这种关系叫作"联结性"(combinatoriality)。

《钢琴协奏曲》是如此有表现力，它的曲式与古典协奏曲的关系是如此紧密，以致听者很难想象它是一首完全建立在一个基本音列上的作品。它结合了十二音作曲技术和古典的传统以及浪漫

派钢琴协奏曲的手法，从而否定了那种认为勋伯格离开了音乐发展的主流，是一位怪僻的作曲家的观点。

另一重要的作品是歌剧《摩西与阿隆》。该作品开始写于三十年代，但一直到1951年勋伯格去世时仍未完成。这并非因为这位作曲家对它失去了兴趣。在他去世的那一年，他仍然希望写出第三幕的音乐。不过他说过："如果我完不成这首作品，第三幕也可以只用对白。"《摩西与阿隆》于 1954 年在汉堡举行的一次音乐会上第一次演出，三年以后又在苏黎世上演。从那以后，该作品在欧洲和美国一直不时地演出，有时有、有时没有对白的第三幕。实际上，最后一幕是无关紧要的，因为它很短，在情节上也可有可无。

这一以历史故事为题材的歌剧描写的是在摩西的领导下大批犹太人的出走。如同在《鲍里斯·戈杜诺夫》中一样，人民（由合唱代表）是剧中首要的主人公，他们在歌剧进行的大部分时间里都出现在舞台上。他们采用传统的唱法、近似说话声调的唱法(Sprechstimme)、有韵律的说白以及这几种方法的各种结合形式。男高音阿隆是独唱的主要角色。摩西除了一个高潮性的唱句外只有说白。在其余的时间里，他或作慷慨激昂的演说，或者低语，或者以近似说话的唱法歌唱。

剧本的大部分缺少戏剧性变化，而且其间都是摩西与阿隆之间的关于神学的讨论。不过在"金牛"以前的那一长时间狂欢的场面里情况完全不同，其中有很多引人入胜、动人心弦的表演。

如果说这一歌剧缺少戏剧上的统一，那末在音乐上和写法上则具有高度的统一性。整个《摩西与阿隆》一剧的音乐建立在一个单一的音列上，而剧本虽然也出自作曲家之手，但却被故意弄得复杂而费解。除了使用头韵法和拟声法（这是瓦格纳最喜欢使用的手法）之外，勋伯格还借助一些意义上相反、但读音相同的主

要剧词把每一场组织起来。因此，剧词不但用来说明故事，而且还离开本身的意义从声音上被组成各种格式。通过把剧词的读音与音乐所使用的音列的各种变体这样联系起来，剧词与音乐的紧密关系便建立起来了。《摩西与阿隆》在勋伯格毕生的事业中最终所占的地位现在还很难确定。如果这一歌剧留传下去，那倒不会是因为它的剧本和音乐的复杂性，而是由于与其他歌剧同样的原因——有趣和动人。曾经有人提出这样一个很有意味的推测：勋伯格可能从摩西身上看到了自己。的确在两人的生活中有一些相同之处，因为作曲家曾把他的门徒们引向一个新的音乐王国，这一点很象那位宗教领袖。同时，他与摩西一样遭受过令人痛心的背弃：真正的领袖被忽视，对他说来一些虚假的偶像却被人崇拜。

风 格 特 点

勋伯格的成熟作品的全部风格特点都是由十二音技法所决定的，许多特点可以从前边概略介绍的鲁费尔所总结的一套规则中推知。对勋伯格的风格加以确切的表述有很多困难，因为他的风格与那种建立在大小调（不管作了何种程度的改变和扩展）上的风格有极大的不同。像转调、不协和、和弦等概念已失去意义，或者至少是有了明显的新含义。

由于音列中的音可以在任何一个八度上使用，所以勋伯格的旋律具有跳跃很大的特点。他特别喜爱增音程与减音程以及七度、九度和复音程。这些音程不仅见之于他的器乐作品中，而且也见之于他的声乐作品中。器乐风格与声乐风格之间的区别从而也就失去了意义。

在勋伯格的音乐中，一切都处在连续变化的状态之中，因为

新的东西不断出现；同时作者也避免明确的开始和明确的结束。《管弦乐队变奏曲》的主旋律是这方面的典型，它的每一乐句都是从后拍开始(见例74)。不过，勋伯格也偶而写一些有强烈重音的主旋律，例如《四重奏》第四号的开头。

与他对待音乐所采取的主观的和追求表情的态度相一致，勋伯格在他的乐谱上加了很多有关速度变化的说明。他极端反对当代那些写有推动力的、像机械运动一样的节奏型的作曲家。

讨论勋伯格的和声时，传统的术语就不敷应用了，因为我们无法谈论什么建立在三度上或四度上的和弦，或者和弦，甚至也谈论不到协和与不协和的问题。纵的组合是由乐曲所使用的音列所决定的，它可以包含从两个到十二个的任何数量的音。因为不使用功能和声，也就没有任何预示的根音进行。人们可断定一个和弦比另一个和弦复杂，不过这样的断定也是主观的。

他的音乐主要是采用对位的写法，但这并不是说他不采用其他的写法。勋伯格经常抽出某些音作为旋律，又抽出另外一些音作为伴奏，从而构成有伴奏的旋律(例如《钢琴协奏曲》的开头)。有时勋伯格也写一组和弦，如作品33号的第一首钢琴曲的开头，十二个音是以三个包含四个音符的和弦出现的。

十二音技法对音乐的色彩也产生了影响，因为管弦乐曲的许多手法——持续和声、反复的伴奏音型和管弦乐队的各个声部之间功能上的明显区别等——与这一音技法是不相容的。

勋伯格有他自己最喜爱的一些乐器及其各种效果，这使得他的音乐具有独特的风格。他喜欢钢片琴、木琴和长笛的吐奏。在他的某些最重要作品中，他仿效马勒开创的做法，加用了一件罕用的乐器——曼陀铃。曼陀铃那刚健有力、叮叮咚咚的声音给他的音乐增添了色彩。在使用一个大型管弦乐队时，他几乎从不同时使用全部乐器，因为他的写作风格是明朗的、不连续的，带有

一些不断变化和转瞬即逝的音响。

勋伯格使用了很多传统的音乐形式——奏鸣曲、变奏曲以及巴罗克式组曲中风格化的舞曲。尽管采用了这些外在形式，他所写的一切仍然是以不断发展着的变化为基础。

推 荐 读 物

约瑟夫·鲁费尔所著《唯有相互关系的十二音作曲法》（1954年，纽约版）一书对勋伯格音乐技术的各个方面作了全面的阐明。另一部对这种作曲法作了阐明并对作品进行了有价值的分析的重要著作是莱内·莱博维茨（Lené Leibowitz）著的《勋伯格及其乐派》（Schoenberg and His School）（1949年纽约版）。但是这两部著作的重要地位都被乔治·佩尔（George Perle）的《序列作曲法与无调性：勋伯格、贝尔格和韦伯恩音乐的介绍》（Serial Composition and Atonality, an Introduction to the Music of Schoenberg,Berg and Webern）（1972年伯克利版）一书所代替，因为这一部研究性著作证明对于十二音音乐的很多概括都过份简单化了。理查·希尔发表在《音乐季刊》卷XXII第1号（1936年1月）上的文章《勋伯格的音列与未来的音调体系》（Schoenberg's Tone—row and the Tonal System of the Future）仍然很有价值。作曲家本人的文集《风格与思想》（Style and Idea）（1950年纽约版）和《阿诺尔德·勋伯格的书信集》（Letters of Arnold Schoenberg）（1964年伦敦版）一样，可以使人获得对他的思想和他的个性透彻的了解。勋伯格的一篇自传性短文《我的进化》（My Evolution）发表在《音乐季刊》卷XXXVIII第四号上（1952年10月），叙述了他的早年生活。瓦尔特·吕布扎门（Walter Rübsamen）在《音乐季刊》卷XXXIX第4号（1953年10月）上发表的《勋伯格在美国》（Schoenberg in America）一文介绍了勋伯格在加利福尼亚的生活。

H.H.施图肯施米特 (Stuckenschmidt) 的《阿诺尔德·勋伯格》(1960年，纽约版)一书是一部全面研究勋伯格其人和其音乐的著作。值得推荐的另外两本书是安东尼·佩恩(Anthony Payne)的《勋伯格》(1968年，伦敦版)和博雷茨(Boretz)与考恩(Cone)合著的《勋伯格和斯特拉文斯基的面面观》(Perspectiyes on Schoenberg and Stravinsky)(1968年纽约版)。维利·赖希(Willi Reich)的《勋伯格评传》(Schoenberg, a Critical Biography)最初用德文在1968年出版，现已译成英文并于1971年在纽约出版。一套勋伯格、贝尔格和韦伯恩三人的弦乐四重奏唱片集(DGG272002 d)所附带的小册子中有很多有趣的材料；还有两本有关的著作，一本是阿诺尔德·惠托尔(Arnold Whittal)的《勋伯格的室内乐》(Schoenberg Chamber Music)(1972年西雅图版)，另一本是查尔斯·罗森(Chales Rosen)的《阿诺尔德·勋伯格》(1975年纽约版)。

迪卡·纽林(Dika Newlin)的《勃鲁克纳、马勒、勋伯格》(1947年纽约版) 一书说明了维也纳音乐传统的连续性。埃贡·韦勒斯(Egon Wellesz)的《阿诺尔德·勋伯格》一书对研究早期的勋伯格很有价值。在分析具体作品的材料中，值得推荐的有歌剧《摩西与阿隆》唱片 (哥伦比亚 k3L－241) 所附的、由米尔顿·巴比特(Milton Babbitt)和艾伦·福尔特(Allen Forte)所写的小册子以及刊载在《音乐评论》(Music Review)卷18(1957年)上的T.坦普尔.塔特尔(T.Temple Tuttle) 的一篇文章《勋伯格的钢琴乐曲》(Schoenberg's Compositions for Piano》。发表在《音乐季刊》卷XLVIII第四号(1962年10月)上的卡尔·海因里希·韦尔纳(Karl Heinrich Wörner)的文章《勋伯格与戏剧》(Arnold Schoenberg and the Theater)讨论了他的歌剧作品。他的《摩西与阿隆》也当一读。在作品目录方面，有价值的两本书是约瑟夫·鲁费尔的《阿诺尔德·勋伯格的作品：他的乐曲、文章与绘画的目录》The Works

of Arnold Schoenberg; A Catalogue of His Compositions, Writtings and Paintings)(1962年伦敦版)和安·巴萨尔特(Ann Basart)的《关于十二音音乐和电子音乐的著作分类书目》(A Classified Bibliography of Writtings on Twelve-Tone and Electronic Music)(1961年伯克利版)。

阿尔玛·马勒·韦尔费尔(Alma Mahler Werfel)写了一本非常吸引人的书，书名是《爱情是桥梁》(And the Bridge Is Love)(1958年纽约版)，研究这一时期的人都应一读此书。作者曾经先后是马勒、格罗皮乌斯、韦尔费尔的妻子，是当时维也纳文化生活中的一位领袖人物，她对当时维也纳的一些名人非常熟悉。

第十二章 贝尔格与韦伯恩

我多么想能够写出象这样的使人愉快的音乐！

——A. 韦伯恩：听过米约的一首乐曲之后与保尔·科利尔的谈话。

在勋伯格的所有门徒中，阿尔班·贝尔格(Alban Berg)和安东·韦伯恩(Anton Webern)已被证明是最重要的两个。他们同他们的老师一道被称作第二维也纳乐派。当人们想到海顿、莫扎特和贝多芬被称作第一维也纳乐派时，这确实是对他们的高度赞扬。

如同在第四章所指出的那样，年轻的贝尔格和韦伯恩采用了他们老师的风格，并且率先以气氛高度紧张的半音阶风格写曲；当勋伯格转向无调性时，他们也放弃了大、小调体系而为管弦乐队和各种室内乐组写短小的、表现主义的乐曲。在勋伯格创立十二音作曲法的各种原则时，他们都在他的身边，但是他们在音乐上的相似之处从此结束了，两位年轻人逐步形成了鲜明的个人风格。虽然他们三人终生保持着友谊，但是后来他们的生活和音乐走上了不同的道路。斯特拉文斯基在他的《谈话录》之一中对这两人在个性上、外貌上的不同，作了如下评论：

“在我的墙上挂着一张贝尔格和韦伯恩的合影，那大概是在创作《三首管弦乐曲》时拍摄的。贝尔格，高高的个子，身段柔软，几乎过分优美，神采外露；韦伯恩，矮个子，身体粗壮，眼睛近视，神态抑郁。贝尔格那飘垂着的“艺术家”的老式围巾展示

出他的风貌；韦伯恩穿着农民式的鞋，上面还沾了很多泥土——这些都给我某种意味深长的启示。”

下面，我们将论述这两位作曲家的生活经历和他们的成熟作品。用斯特拉文斯基的话来说，这两位作曲家是“两位伟大的音乐家，两位具有高尚精神的、有功绩的人……他们所写的音乐将使我们的前半世纪留在人们的记忆里”。

贝 尔 格(1885—1935)

从表面上看，贝尔格的一生是平静的——对一个生活在二十世纪上半叶欧洲中部的人来说，是最大可能的平静的生活。1885年，他生在维也纳一个条件舒适、对艺术有强烈爱好的家庭中，受过良好的教育，并对文学有过非常浓厚的兴趣。在热情奔放的青年时代，他曾有一个时期想成为诗人。

贝尔格在1899年才开始对音乐表现出明显的偏爱，但是在那时他还不打算搞音乐。1900年他的父亲去世，此后不久他第一次突发了哮喘而且患了重病。从此直到去世时他一直是半个病人，再也没有享受过身体健康的生活。在一次普通的文科考试失败之后，他曾企图自杀。

1904年，他开始随勋伯格学习音乐，此后十年里，勋伯格的坚强性格使贝尔格在思想上稳定下来并产生了信心。此外，他获得了一小笔遗产，从而能够把全部精力投入作曲。如果不是他的健康状况不好，他的一生可能是坎坷最少的一生，而二十世纪的很多艺术家都免不了坎坷的遭遇。他的歌剧《沃采克》(Wozzek)很成功，得到了广泛的上演，从1927年到1936年共上演了166次——这是二十世纪大型的严肃歌剧上演次数的最高纪录。然而，这一成功却使贝尔格感到不安，他认为这样容易获得观众的歌剧

一定是低水平的，是符合大众趣味的。

在第一次世界大战期间，贝尔格曾在维也纳短期服役，战后他在那里教作曲。由于《沃采克》上演的关系，他不时地去欧洲各个音乐中心旅行，而更多的时间是在奥地利阿尔卑斯山他的夏日别墅中渡过的。1935年，他因蚊虫咬伤引起的血中毒而去世，终年五十岁。人们不禁想道：如果贝尔格还活着的话，不知他还会写出什么样的、充分显示他的才能的作品。

贝尔格的作品

贝尔格的作品不多。在认识勋伯格之前，他写过不少歌曲，大部分是没有出版的少年习作。战前的作品——歌曲和极端半音阶手法的钢琴奏鸣曲——前面已经介绍过了。

与已介绍过的其他作曲家一样，战争曾一度打断了贝尔格的作曲生涯。1921年，他完成了《沃采克》，随后又完成另外五首重要作品：

《室内协奏曲》(Chamber Concerto)（小提琴、钢琴及其它十三种乐器，1923—25）
《抒情组曲》(Lyric Suite)（弦乐四重奏小组，1925—26）
《酒》(Le Vin)（为波德莱尔的五首诗谱曲，钢琴和管弦乐队，1929）
《露露》(Lulu)（歌剧，未完成，1928—35）
《小提琴协奏曲》(1935)

《沃采克》之所以获得成功是不难理解的。它的音乐虽然不协和而且有时显得混乱，但表现了关于人性的、永恒的悲剧故事的一切意义。它在演出时对观众产生的吸引力和感染力，不论在以前的歌剧还是在新的歌剧中，很少有可以与之相比的。

《沃采克》的歌剧脚本是根据十九世纪早期德国作家格奥尔格·比希纳(Georg Büchner)的话剧中的几场写成的。故事很简

单而且很卑琐。沃采克是一个穷苦的士兵，遭受着官长们的欺凌和生活贫困、妻子不贞的折磨，生活在一个没有理性、没有秩序而充满了痛苦与压迫、恐惧与绝望的世界里。

这个歌剧共有十五场，分别集成三幕，各场之间很少有剧情上的联系。一开始出现在舞台上的是沃采克正在给他的队长刮脸。随之而来的是一段现实的但又离奇的对话，因为队长是一个十分乖僻的人 。沃采克不动声色地忍受着他的辱骂。

一段间奏曲把第一场与第二场连接起来，第二场景是在旷野。正当日落满天云霞时，沃采克与另一士兵在砍柴。沃采克由于一种莫名的恐惧而发起歇斯底里来。

下一场转入玛丽和她的孩子所住的小房子中。一个军乐队正在奏乐，士兵们在游行。玛丽被漂亮的乐队队长所吸引，从窗子里同他调情，直到她的女友玛格丽特提醒她已经有了丈夫和孩子。玛丽关上窗子，抱起了孩子，坐下来把孩子放在腿上，开始唱一首催眠曲。沃采克出现了，由于刚才在旷野的经历，仍然语无伦次。

第四场发生在一位医生的办公室内。为了添补点收入，沃采克已经成了医生作饮食限制试验的对象。医生是一个极坏的人，他对试验造成了沃采克的心理失常感到非常高兴，并力劝沃采克安于这种心理失常的状态。

第一幕的最后一场发生在玛丽与军乐队队长之间。军乐队队长气派堂皇地穿着红色制服，黑色长靴，为自己的漂亮相貌而洋洋得意。这一场以军乐队队长猛力地把玛丽抱入怀中结束。

后面的两幕(各有五场)把这一悲剧推向高潮。沃采克知道了玛丽的不贞后，嫉妒得象发了疯一样。他杀死了她，随后失去了理智并投水而死。在这后几场的场景中，有湖边的小酒店，有湖边充满了士兵们鼾声的兵营。最后一场的场景是玛丽房前的一条

街，一群儿童正在街上玩耍。玛丽的儿子也在其中骑在摇动的木马上，对这场大灾难毫无所知。这时另外一些孩子跑来报告说他们发现了玛丽的尸体，但是玛丽的儿子太幼小，还不懂事。当其他的孩子们跑开留下他一人时，他继续在木马上轻摇，口中唱着儿歌。过了一会，他也跑开，只留下空空荡荡的舞台。

关于不以大、小调为基础而创立各种扩展了的音乐结构的难题，前面已经论述过了。这一部无调性的但非十二音的大型歌剧又是如何写出来的呢？贝尔格的解决方法是惊人的，其效果也是惊人的。

为了使这一歌剧有音乐上的结构，贝尔格采用了几世纪以来使用过的、人们所熟悉的器乐形式。因此，第一幕的五场是按下列方式组织起来的：一首由“前奏”、“萨拉班德舞曲”、“吉格舞曲”、“歌调”(air)和“加伏特舞曲”组成的组曲，一首建立在三个和弦上的狂想曲，一首军队进行曲，一首带有二十一种变奏的“帕萨卡里亚舞曲”和一段行板。第二幕是按照奏鸣曲式组成的：第一场是奏鸣曲的小快板形式，第二场是一缓慢的乐章，第三场是一首有三段三重奏的“诙谑曲”，第四和第五场是一段前奏和一首回旋曲。第三幕的每场都是建立在一个主题上、一种音调上、一种节奏上、一种和弦上、或者在调性意义上的一种调上的“创意曲”。

以器乐的形式和手法组织一部歌剧的各场，这一做法并不象它最初出现时那样武断和随心所欲。通过这种形式和手法，贝尔格不仅把歌剧组成一个有机体，而且借助于选用一些有潜在戏剧性的形式增加了各场的戏剧效果。例如第三幕中凶杀的那一场音乐是建立在B这一个音符上，这个音自始至终作为一个持续音。当一件乐器随着一件乐器直到整个乐队奏出这一音符和它的高、低八度时，音乐达到了撼人心弦的高潮。于是，凶杀的残暴不仅被

象征性地表现出来，而且潜入到所有观众的意识之中。

在不同的两个场景中都使用了一首帕萨卡里亚舞曲和一首赋格曲的结构，这就使得有可能通过反复强调一个重要的乐思。由进行曲节奏或舞曲节奏组成的不同场景在剧情上都有直接的联系。对于头一场中作曲家为什么在沃采克与荒唐而怯懦的军官对话时采用精致优美的巴洛克组曲作为伴奏，还难以作出确切的解答。也许这种把鄙俗的场景与优雅的音乐出人意料地并置在一起是为了取得讽刺性的对比。

除了作曲家所采用的曲式外，在《沃采克》中还可以找到很多其它的音乐财富。例如在人声的使用上就有几种方法。除正规的歌唱以外，还使用了近似说话声调的唱法(Sprechstimme)以及说白，并且通过使用假声来表现某些角色的神经质的和易于激动的性格。

乐队是按照勋伯格的《期待》与《五首管弦乐小曲》的那种具有立体感的、音色丰富多彩的方式处理的；舞台上所发生的或提及的每一事物都在乐队中得到反映。风声、流水声、甚至每场的落幕声——所有这些都可从管弦乐中听到。

每次落幕换景时，乐队都奏间奏曲。这些间奏曲对这一歌剧起着很大的作用，因为它们不仅使所有各幕在音乐上具有连续性，而且让音乐可以自由地发展，同戏剧进行中占主要地位的紧张气氛形成对比。同时，这些间奏曲使观众从这一歌剧的几乎使人无法忍受的紧张中得到放松一下的机会，而又不致在幕间打断它的迷人的魅力。最后一首间奏曲特别重要，它综合了整个歌剧的主要乐思。

《沃采克》是二十世纪最富有创造性的作品之一。它是一部兼收并蓄的作品，不仅使用了各种调性的结合和具有惊人的独创性的配器，而且吸收了以前音乐的各种手法和形式。有些场是有明

确调性的，而有些场则采用了十二音手法。乐队常常被减缩到室内乐的规模，但偶然又发出震耳欲聋的全奏。这是一部成功的歌剧，其中各种音乐设计和手法都具有戏剧性的效果，都被用来进一步刻画人物的形象和烘托舞台上的表演。

这部歌剧在很多方面与詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）的同时代作品《尤利西斯》(Ulysses) 有类似之处。《尤利西斯》是一部可以从多种角度表现的小说，尽管它只是描述一个沉沦在当代世界上的小人物生活中的一天。乔伊斯以极为雕琢的方式叙述了这一天的故事。在任何适于古老文学风格的地方，他都采用了许多古代文学的形式和手法。《尤利西斯》与《沃采克》都包罗甚广、十分复杂，而且充满了雕琢的痕迹。两者都是伟大的文艺作品，这倒不是由于上述几方面的原因，而是因为它们那精心设计的形式成功地激起和反映了对人的怜悯。

如果把《沃采克》与《浪子的出游》作一比较是很有意思的。它们在音乐上、戏剧上和美学的基础上是如此不同，使人很难相信它们是在本世纪的同一个四分之一的年代中创作出来的。它们分别代表了二十世纪艺术的两种主要派别——表现主义与新古典主义。只有未来能判断在这两部歌剧中哪一部更伟大。不过，看来可以有把握地预言：更多的人将被贝尔格的这一歌剧，而不是被斯特拉文斯基的《浪子的出游》所感动。

《抒情组曲》(Lyric Suite)是贝尔格的第一首使用十二音作曲法的大型作品。虽然这首乐曲与勋伯格的第一首十二音作品的写成与出版的时期相同，但这首乐曲决非从勋伯格那里衍生出来的。

《抒情组曲》这一标题可以帮助辨明这首独特作品的类属。它既不是一首奏鸣曲，也不是一首巴洛克组曲。关键在于“抒情”一词——它的意思是“诗人感情的表现”。修饰各个乐章的形容词着

重说明了它们的情感内容。各个乐章是：

欢乐愉快的稍快板(Allegretto gioviale)（十二音）

亲切温柔的行板（Andante amoroso）（非十二音）

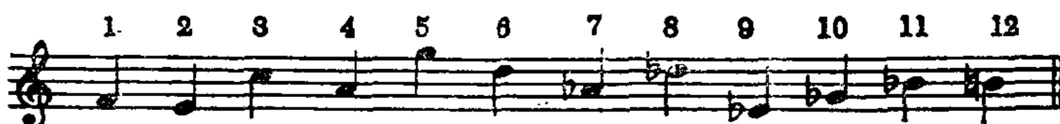
神秘的快板——(狂喜的中段)（Allegro misterioso——trio estatico)（十二音，中段非十二音）

热情的慢板(Adagio)（非十二音）

从烦乱到阴沉的急板（Presto delirado——Tenebroso)(仅中段为十二音）

凄凉的最慢板(Largo desolato)(十二音）这种在速度上罕见的联接次序须加以解说。快速的乐章与缓慢的乐章交替出现，前者变得更加快，后者则变得更加缓慢。第一乐章是在斯卡拉第的奏鸣曲和巴赫的组曲中的乐章中所看到的那种巴洛克二段体。它是依照下一音列写成的：

例78



音列被做了如下的节奏处理：

例79



两种形式之间的不同显示了基本音列与基本的型之间的关系。

第二主题是从音列的R1型中派生出来的，它平分给第二小提琴与中提琴。同时，大提琴奏出一个在节奏上得到扩展的音列原型的变体。这一乐章的下半部以第二小提琴奏出的音列原型开始。

例80



这是贝尔格最轻快的乐曲之一。活泼的节奏和悠长的旋律使人联想到勋伯格的《小夜曲》的情调。虽然这一乐章是按照十二音体系构成的，但是采用了某些自由的手法；因为尽管每一乐句都是由音列中衍生出来的，以求得发展的连续性，但是音列中各音的次序并不总是严格地按规则出现。

第二乐章有一种略带伤感和乡愁的情调，它的大部分以维也纳风格的圆舞曲为背景。那些屡屡出现的连续进行的和弦几乎都是——但非全部是——平行和弦，使人感到惊奇；同时那些与柴科夫斯基《第六交响曲》中哀婉动人的平行和弦相似的单纯的和声片段也令人感到出乎意外。

例81

1ST VIOLIN
2ND VIOLIN
VIOLA
CELLO

在这一乐章中有一个与第一乐章前后呼应的地方，每个乐章都以同样的方式与前一乐章相联系，这为乐曲建立了一种体式。

第三乐章是惊人的杰作。四种弦乐器奏出的虽然是音列中排定的半音阶通常使用的音符，但是由于贝尔格利用了一些特殊手法，收到了极为奇异的效果。演奏者被要求在常规的拉奏法以外，还要在紧靠琴马边上或指板上拉奏；用力击奏琴弦或以弓杆背面拉奏；要除了通常的奏法外，还要用泛音奏法、拨弦奏法以及近马奏法（flautando）。这种惊人的、独特而新颖的效果还由于不断地使用弱音器、极弱的力度和极快的速度而得到加强。在对比的中段之后，再次出现了一个第一段的缩短了的形式，不过这次是逆行即倒影的形式。

第四乐章在某些方面是全曲的核心。这一乐章没有采用十二音手法，而是运用了带有明显的卡农式的对位。在这一乐章中出现了前几乐章中的正主题，许多高潮之处非常热烈有力，使这一乐章成为贝尔格最有气势的乐篇之一。

第五乐章就音响的奇异和新颖来说可以与第三乐章相比。前一首谐谑曲在力度上是轻柔的，而这里出现的谐谑曲则猛烈而富有冲力，并且不时地为一些滑奏所打断。在两次出现的、标以“阴沉”记号的三声中部中，一些轻得几乎听不到的、“呼吸般”的和弦，听起来好象幽灵出现一样，这与以更加强烈的形式再现的第一段形成对比。

最后乐章是全曲最缓慢、最富有表情的乐章。其中采用了音域宽阔、充满紧张气氛的旋律——这是那一时期具有代表性的旋律。半音阶进行的写法为引用《特里斯坦与伊索尔德》序曲中的开头部分作了准备。引用的一段是在全曲即将结束之前出现的。主题，可以说是偷偷进入的，被分置在四种乐器上，所以每一个演奏者都不能独自完成演奏主题的任务（见例82）。

对瓦格纳的这一主题的引用可能是理解全部作品的关键，因为《抒情组曲》最好被视为一部没有演唱者或没有歌词的歌剧音乐，但是它仍然是一部表现爱情、迷惘、狂喜、激情、极度的兴奋、疑惧和凄凉孤寂——贝尔格为各乐章所加的描述性表情术语——的歌剧。

一件乐器跟着一件乐器停了下来，最后只有中提琴奏着两个缓慢地交替出现的音符，直到余音消失在一片寂静之中。这种不寻常的结束(《沃采克》也是结束在虚无之中)看来表达了T.S.艾略特(Eliot)同是在1926年所写的《空虚的人们》(The Hollow Men)一诗的最后几行中所表现的感情：

人世就是这样结束的，
人世就是这样结束的，
人世就是这样结束的——
不是一声巨响，
而是一声啜泣。

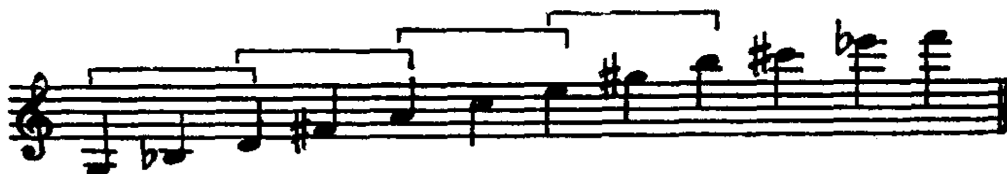
例82

贝尔格的最后一首乐曲《小提琴协奏曲》也是一首把过去的和二十世纪的各种手法和形式结合在一起的综合性作品。1935年，美国小提琴家路易斯·克拉斯纳(Louis Krasner) 要求贝尔格写一首小提琴协奏曲。贝尔格接受了委托，并决定把这首小提琴协奏曲写成一首纪念一位刚刚死去的青年朋友的乐曲。这一作品不仅是献给玛侬·格罗皮乌斯(Manon Gropius)，而且是对她一生的描述。玛侬·格罗皮乌斯是建筑家格罗皮乌斯的女儿，作曲家马勒的遗孀。

这一协奏曲分为两个大的乐章，每一乐章又分为两个部分。第一乐章由序曲和一首谐谑曲组成，它塑造了活着的玛侬；第二乐章是一个华采乐段和一段慢板，描写了玛侬的死和她形象的升华。

在音乐上，这首乐曲由三种素材的发展组成。基本音列是：

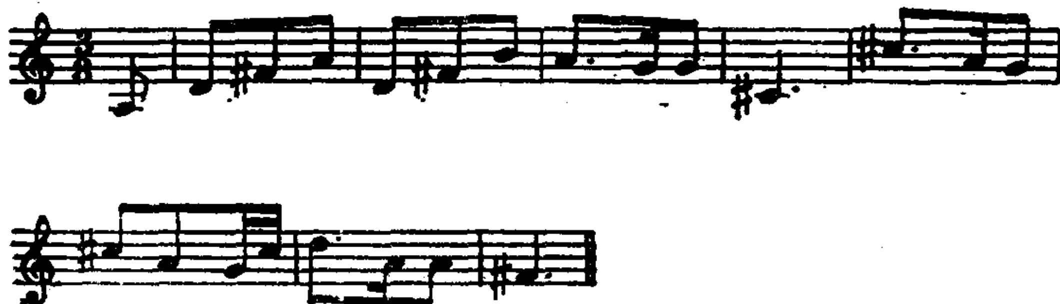
例83



这一音列的独特之处在于除末尾四个二度音程的音符外，其它音符的音程全是三度关系。很明显，根据这一音列所构成的和弦将与传统的和弦结构很相似，同时，这首协奏曲的大部分确实给人以强烈的调性印象。

第二种素材是一首奥地利民歌的曲调：

例84



这首曲调那优美而伤感的情调很适于用来描写一位少女。由于旋律中突出了三度音程，就与基本音列产生了联系。

第三种素材是众赞歌“Es ist genug”，它的开头几个音符暗含着音列中最末的四个音符。这一素材巧妙地表现了伴随着死亡而产生的悲哀和无可奈何之情：

例85



根据这三种材料贝尔格创作了本世纪最打动人心的乐曲之一。正象《沃采克》的音乐或巴赫的音乐一样，复杂的结构完全是为表现丰富的内容服务的。

风 格 特 点

勋伯格的音乐对贝尔格音乐风格的形成一直具有重要的影响。我们只要细想一下这两位作曲家之间的一些相似之处，就可以证明这一点。首先，他们的旋律是相似的，两个人都大量地利用增音程和减音程以及七度和九度音程，写出了音域宽阔、跳跃的旋律。在声乐作品中，这两位作曲家都使用了近似说话的唱法以增强歌词的力量。他们的和声所经历的几个发展阶段——从半音阶手法，经过无调性，到十二音手法——也是相似的。他们在乐队的音响处理上的相似更为显著，因为贝尔格使用了他老师那种星星点点式的配器法和一些通常不使用的乐器，以及罕见的音响效果。由于《沃采克》广受欢迎，贝尔格的音乐在勋伯格的音乐之前就广泛地流传于世，而且人们对贝尔格音乐的独创性起初还

曾给予了过高的评价。如果熟悉《期待》和《五首管弦乐小品》这些作品的话，就会看出贝尔格的东西是从勋伯格那里借鉴来的。

贝尔格借鉴了勋伯格的手法，这一点是毫无疑问的。但是他有哪些具有独创性的贡献呢？他的独特贡献在于自由地使用各种材料，因为他从来不是一位"有体系的"作曲家，从来不受一种学说或一种理论的约束。在《沃采克》中有几场是按大、小调调性写的，有几场是无调性的，还有几场是按照序列技术写成的。他有时严格地根据十二音手法进行创作，有时又在另外一些作品中把音列中音符的顺序加以改变。除了跳跃很大的旋律外，他还写一些象民歌一样简单的旋律。他的乐队有时是一件音响古怪而新奇的"乐器"，有时又象施特劳斯笔下那样丰富多采。

在一篇评论贝尔格歌剧的文章中，诺曼·德穆特（Norman Demuth）说道："《沃采克》的作曲技术是无法划分类属的，因为它可以归入所有的类别。"这句话也适用于贝尔格所有的作品。他的成就在于他能够把新的和旧的结合成一种完全属于个人的音乐语言。

韦伯恩（1883—1945）

关于勋伯格与他的主要弟子贝尔格和韦伯恩之间的关系，雷内·莱博维茨曾作过这样的描述：

> "贝尔格的天才一直是在勋伯格的新发明与过去之间努力建立起一种联系——因而从勋伯格作品中向后看的因素中获益——而韦伯恩的天才则是着眼于勋伯格作品中固有的、为将来所提供的各种可能性，因而能够成功地表现勋伯格作品中特别新颖和激进的因素。"

在他们三人在世的时候，韦伯恩是其中名气最小的，因为他既没有勋伯格那种为自己的信念而战斗的热诚，又不曾写出象《沃

采克》那样广受欢迎的作品。他只是在国际现代音乐协会的会议上听到了他自己很少几个作品的演奏。

相反，在他去世后，他的乐曲却一直引起广泛的注意。他的全部作品都录了音，这是很少作曲家所能得到的光荣，而且全世界的青年作曲家都曾为寻找灵感和借鉴而听过他的音乐。有些评论家甚至把二十世纪五十年代称作“韦伯恩时代”。

韦伯恩出生在维也纳，是一位矿业工程师的儿子。他小时候居住在维也纳和他父亲工作的山区里。1902年，他进入维也纳大学，在著名音乐学家G.阿德勒(Guido Adler)的指导下学习，并在四年后获得了哲学博士学位。他的学位论文的研究课题是艾萨克菪的《君士坦丁的圣咏合唱》。1904年韦伯恩成为勋伯格的第一名学生，这是他一生中的转折点。几年以后，贝尔格的情况也是如此。此后三十年中，这三位作曲家工作在一起，共同开掘未知领域的各种可能性，每人都各得其所。

韦伯恩在1911年结婚，同时开始在德国和奥地利的几个小城市中任指挥。1915年，他进入军队服役，不过一年以后由于视力弱而退伍，随即定居在维也纳郊区，在此度过了此后的二十七年。为了维持家庭的生计，他在两个业余音乐团体当指挥，一个是合唱队，一个是管弦乐队。另外，还教几个学生作曲。在二十年代，他帮助勋伯格组织和指挥了一系列现代音乐专场音乐会，后来又当了一个音乐出版商的顾问和校对，并在奥地利广播管弦乐团任指挥。在三十年代，他开始被承认是一位指挥家，并且曾经三次被邀去伦敦指挥英国广播公司的管弦乐团。

尽管有这样的活动能力，韦伯恩和他的家庭在几十年中仍然过着近乎贫困的生活。他经常写信给他的朋友请他们帮他找一份有较好报酬的工作。那些信写得十分悲惨动人，使人想起莫扎特给他维也纳的朋友们所写的那些与此类似的信。“我可以做出多少

工作啊，如果我稍有一点积蓄的话!”韦伯恩在信中这样说。

在第二次世界大战期间，他一直留在维也纳。直到1945年，当炮弹迫近到身边时，韦伯恩才携带全家来到离萨尔茨堡不远的密特西尔山村。1945年9月15日的夜晚，他在睡觉之前走出房子吸一支烟。当时正在实行严格的戒严，一个士兵看到了亮光便开枪射击，打死了这位作曲家。这一悲剧性的偶然事件结束了本世纪最有影响的一位作曲家的一生。

当欧洲的文化在战后恢复以后，人们很快了解到韦伯恩曾有几个学生。由于希特勒和墨索里尼独裁政权镇压这类先锋派艺术，他的几个学生在那些年可以说是处在地下状态。战争一结束，就出现了许多文章和专著呼吁人们重视这位作曲家，舞台上不时地演出了他的乐曲。他的音乐风格从英国、意大利、甚至在新古典主义审美趣味牢固地占据统治地位的法国，到德国和奥地利广泛地引起了人们的兴趣。世界各国的青年作曲家们从韦伯恩的作品中找到了他们要寻找的新的思想，于是，很快出现了一个韦伯恩“学派”。他的音乐原理成为新先锋派的起点。

最使人感到意外的是与韦伯恩的音乐理想截然对立的一派的领袖人物斯特拉文斯基成了韦伯恩音乐的拥护者之一。斯特拉文斯基在1958年写道：

> “在本世纪音乐中，我仍然很喜爱韦伯恩两个时期的作品，即后期的器乐曲和自最初的十二首作品至《三重唱》之间的一段时间的歌曲。这两个时期的作品都去掉了早期作品的那种矫揉造作的毛病，它们也许是韦伯恩作品中最有光彩的音乐……韦伯恩对我来说意味着音乐上的正义(juste de la musique)，我毫不犹豫地置身于他那尚未成为正宗艺术的“缪斯”的仁慈荫庇之下。”

这一席话并非只是口头上的赞扬，实际上，斯特拉文斯基的许多五十年代的作品都受到了韦伯恩音乐的深刻影响。

韦伯恩的作品

这位已成为影响如此之大的作曲家，毕生仅创作了三十一首乐曲(其中最长的只有十分钟)。这些乐曲在力度上大部分是极弱奏，而且在乐谱上休止符比音符还多。他的全部作品可以在不足三小时内奏完。

他的战前作品，其中包括最初的十一首，前边已介绍过了。这些作品具有一些他全部作品所有的始终不变的特点：极为短小；由广阔、不协和音程所构成的旋律；很多休止符；力度弱到难以想像的程度；乐曲都采用了"点描"手法，旋律的进行是由一件独奏乐器奏出的一个音符跟着另一件独奏乐器奏出的一个音符连接而成；使用了各种乐器的奇特的音域和各种组合；不断地利用各种音色效果，例如加各种弱音器、泛音和吐奏法等。

对很多听众来说。这些作品第一次给予他们的印象是一片绝对的混乱。被各个休止隔开的、时而出现时而消失的零散的乐音，好象是随意发出的信号声。只有在反复听和仔细地分析后(或者一边听，一边研究别人已做出的分析)才能对音乐获得完整的、有意义的印象。原来像是一片混乱的东西，这时就会被看成是极有组织的形式。留下来的一切，可以说只是组织结构即框架，因为所有肌肉——和弦、模进、过渡乐段以及多种乐器的密集音响——都被去掉了。

韦伯恩全部音乐的基本原则是简洁。他以几个音开始，并以这几个音为基础构成一首乐曲。因此这些高度集中的乐曲经常是对位的。巴赫的一些赋格也是很集中和简洁的，但与韦伯恩的乐曲比较起来，它们在结构上则显得松散而凌乱。

这种极端纯粹的观念，即把音乐简化到只剩下绝对不可缺少的东西(任何进一步的简化将会导致完全没有声音)，代表了形成

二十世纪相当数量的艺术的一种重要倾向。例如曾经有一个以俄国人马莱维奇(Malevitch)为首的画派，据舍尔顿·车尼(Sheldon Cheney)说："他把绘画净化到如此程度，以致没有剩下任何能让人们可看作是艺术的东西。"马莱维奇曾作过一幅题为《白色上的白色》的画：白色的背景上画了一个几乎是白色的长方形。这或许是这一流派运动的一种间接证明(reductio ad absurdum)，但芒德利安(Mondrian)① 的那种冷静而抽象的绘画确是与韦伯恩那些简洁乐曲的精神相近似。二十世纪的建筑风格——它可能是这一时期的最具特点的艺术——同样也是非常朴素的。皮雷特(Perret)和勒科比谢(Le Corbusier)，格罗皮乌斯(Gropius)和米埃斯·凡·德罗赫(Mies Van der Rohe)以及奈维(Nervi)等人的设计同韦伯恩的乐曲一样，省去了装饰的东西和非必要的细部。

韦伯恩在第一次世界大战后的作品如下：

作品第 15 号 《五首宗教歌曲》(1923)
作品第 16 号 《五首人声、单簧管和低音单簧管卡农曲》(1924)
作品第 17 号 《三首宗教民歌》(1924)
作品第 18 号 《三首歌曲》(人声、单簧管和六弦琴)(1925)
作品第 19 号 《两首合唱曲》(1926)
作品第 20 号 《小提琴、中提琴、大提琴三重奏》(1927)
作品第 21 号 《小型管弦乐队交响曲》(1928)
作品第 22 号 《小提琴、单簧管、萨克管、钢琴四重奏》(1930)
作品第 23 号 《三首歌曲》(1934)
作品第 24 号 《九件乐器协奏曲》(1934)
作品第 25 号 《三首歌曲》(1934—35)
作品第 26 号 《眼神》大合唱(Das Augenlicht)(1935)

---

① 奥地利画家(1872—1944)。——译注，下同

作品第 27 号　《钢琴变奏曲》(1936)

作品第 28 号　《弦乐四重奏》(1938)

作品第 29 号　《第一大合唱》(1939)

作品第 30 号　《乐队变奏曲》(1940)

作品第 31 号　《第二大合唱》(1943)

从这一作品目录中，可以明显地看出韦伯恩对歌曲的喜爱。在这些歌曲作品中，歌唱的旋律具有以前器乐作品中不曾有的连续性。这些歌曲可能受到过《月神附体的丑角》的影响，这一点不仅表现在音色上，而且表现在乐器声部与歌唱声之间复杂的对位关系上。这种对严格的结构方式表现出来的偏爱在作品第16号中达到了最高点。在《五首卡农曲》中，第一首歌的开头如下：

例86

𝅗𝅥=88
Christ - us fac - tus est pro
CLARINET
BASS CLARINET

从中可以看到单簧管和人声是在相隔一小节和相差一个大二度上的卡农。同时，低音单簧管是倒转的卡农关系，直到最终没有偏离。宽广的旋律线和对一些六度、大七度、小九度音的强调很有特色，同时这些音程又常常构成竖的组合关系。虽然没有一个主旋律来统一整个乐曲，但是有一个两次出现的节奏型（𝅗𝅥 ♩ | ♩. ♪♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩）使乐曲获得另外的一种机体。

第二首卡农曲同样取倒转形式，分为两个声部：女高音和一支单簧管。应注意那些为数众多的精细的力度变化记号，因为在韦伯恩的很多乐曲中，它们与各个音符一道在第二声部中被加以模仿(见例87)。

例87

第三首卡农是一首简单的三声部乐曲，在各声部的进入之间有一种非常微妙的节奏关系——这构成这位作曲家的另一特点(见例88)。最后两首卡农在结构上与前面所介绍的几个相同。

虽然这几首乐曲使人发生兴趣，但人们会提出这一问题：这些复杂的结构是否适用于歌曲。歌词的内容能否从音乐中反映出来？总的来说，是能够的。例如，第一首“(Christus factus est pro nobis)那坚强有力的肯定语气与第二首“Dormi Jesu”的安谧轻柔的情调形成了截然不同的对比。

作品第16号是帮助了解韦伯恩音乐风格的很有用的向导，因为我们可以从中看到许多能够代表他全部乐曲的特点。特别值得注意的是由力度变化、起奏法(articulation)和短句的构成以及旋律进行形成的基本程序所产生的结构上的简洁紧凑。对位的结构、对一些音程的偏爱和各声部的写法是这位作曲家的另外一些特点。

例38

Crux fi - de - lis in - ter

CLARINET

BASS CLARINET

《五首卡农曲》写于1924年。在创作下一个乐曲时，韦伯恩同勋伯格和贝尔格一道转入十二音作曲法——他们在同一时刻迈出这极为重要的一步。这一步并没有引起他们音乐风格上的剧烈变化，因为像无调性、对位法的写法以及逐步展开的变奏(developing variation)等许多特点在他们的音乐中早就占据着主导地位。

作品21号《交响曲》的创作始于《五首卡农曲》写成四年之后，这说明韦伯恩继续对对位写法感兴趣。它分为两个乐章，第一乐章是一个稍加变化的奏鸣曲形式，第二乐章是一套变奏曲。“交响曲”一词在此是名不符实的，因为这是一首室内乐，乐器仅有一支单簧管、一支低音单簧管、两支圆号、一架竖琴和一个弦乐四重奏小组。

第一乐章的开头部分(见例89)表明作者在乐器的处理上采用了极端的“点描”式手法。每个乐器只奏出几个连接的音符，并且常常发出一些被休止符隔开的单个声音，其结果是形成了一片稀疏的、音色不断变化的音响之网。

尽管这个开头部分的各个音之间听起来没有联系，但它们实

际上是经过精心安排的。例89是为了说明这一乐章的结构而写的，它是一首复卡农曲曲式。卡农1在第二圆号上开始（五个音符），接着转到单簧管上(四个音符)，然后再转到大提琴上(四个音符)。与此相应答的（反向进行）是第一圆号、低音单簧管和中提琴。在这一部分进行的同时，卡农2出现在竖琴(一个音符)、大提琴（三个音符)、第二小提琴（一个音符）和竖琴上（二个音符)。与此相应答的（同样是反向进行）是竖琴、中提琴、第一小提琴、竖琴、圆号和竖琴。

由于各个音符之间具有十二音体系的关系，这一乐曲在其复杂性上又增加了另一方面。例89的上两行谱形成了基本音列(O)，而反向进行的卡农是其转位(I)。卡农2是一个逆行转位(RI)，而它的答句声部是这一逆行(R)的移调。

例89

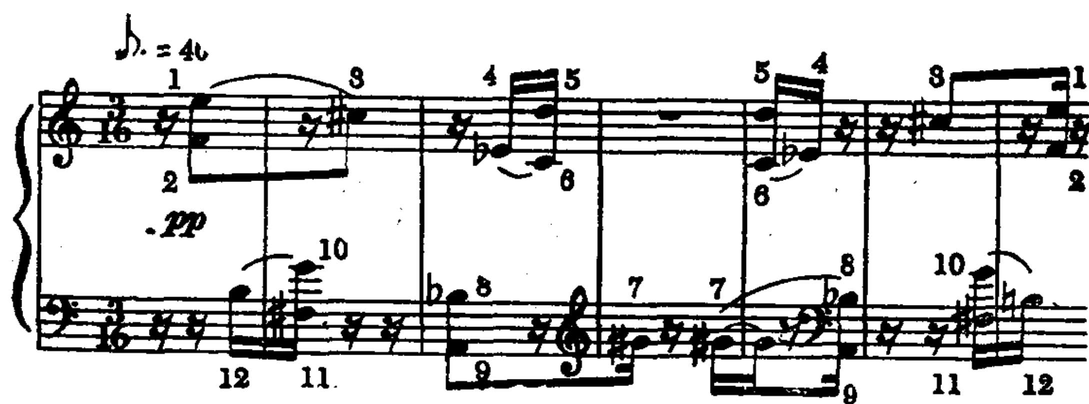
《钢琴变奏曲》(例90)开头几小节说明韦伯恩对各种倒影形式(十二音体系中对逆行——转位所使用的术语)极为喜爱。例90

上的数码指明与音列的关系，并说明左手弹奏下半部分，右手弹奏上半部分。在这七小节后面是一个三小节的乐句，其本身是一个倒影，因为第一小节和最后一小节是相反进行的。接着开头的素材再次出现，只是这次由右手弹奏前边由左手所弹奏的部分。在所有这些之后，跟着出现一个由前一段“变奏”而成的中段，最后则出现了与开头部分相类似的一些音型。

第二乐章是一首严格的倒转卡农。因为两个跳跃起伏的旋律不断地交叉，所以弹奏难度大，听起来也不易分辨。正像听作品21号《交响曲》一样，耳朵往往沿着一条旋律线听下去，即把它作为一个单位而不是作为两个旋律。

熟悉了这一乐曲后，人们将会看到它并不是一片在键盘上胡乱弹奏出来的音响，而是有一个非常复杂的结构形式。在四个地方——第一、第九、第十三和第十九拍上，两个声部都落到A音上。虽然其它所有的音都以同样的音程上下移动，但这几小节在构成这一复杂结构的上下两个声部中形成了一些焦点。

例90



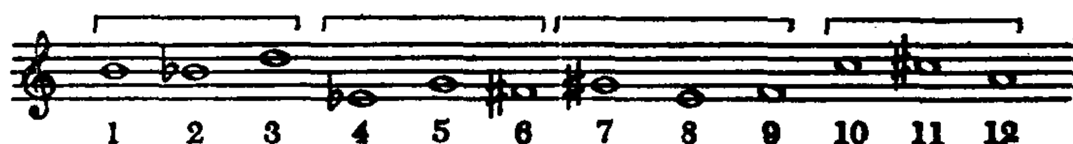
第三乐章最长，同时最容易理解。它有一个其后随有五个变奏的主旋律。这一主旋律共有三个部分，其中的第二部分颠倒了左右手的关系。第三部分是第一部分的倒转，因此它的结束和开始落在同一音上。五个变奏在结构上相似，不过在表情上有很大

韵不同。反复听这首《钢琴变奏曲》之后，听的人就会明显地感觉到其中的某些花样。人们会听到极巧妙的对称，高与低的应和，紧张与松弛的开阖。

在韦伯恩的全部作品中，《九件乐器的协奏曲》(Concerto for Nine Instruments)占有特殊地位，因为在这首九分钟的乐曲中，勋伯格乐派的原理在精巧细致方面发展到一个新的水平。这一乐曲在历史上起了重要作用，而且由它所引起的争论和对它的分析对后来的作曲家产生了深刻的影响。

这一协奏曲是为长笛、双簧管、单簧管、小提琴、小号、法国号、长号和钢琴写的，它以下列音列为基础：

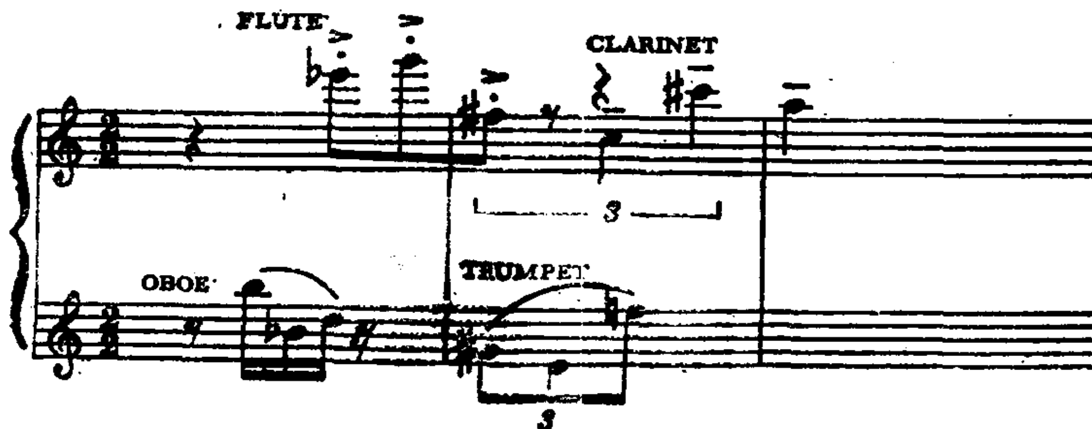
例91



我们可以看到，每一组的三个音符中都包含了一个小二度和一个大三度。第一组的三个音符可以看作是一个缩微音列(microrow)，随之出现的是它的倒转转位、倒转和转位。因此，这一音列本身比以前所讨论过的各个音列被组织和控制得更加严密。

这一乐曲的开头是：

例92a



下面的图表可以说明这一片段的其它方面：

INTERVALS	TIMBRE	ARTICULATION	DURATION
Group 1 m9↓ M3↑	oboe	leggiero	
Group 2 M3↑ m9↓	flute	staccato	
Group 3 M3↓ m9↑	trumpet	legato	
Group 4 m9↑ M3↓	clarinet	portato	

每一组都用不同的乐器奏出，奏法和时值也各自不同，只有力度相同。

在此后的几小节中，再次出现了这几个原型的三个音符的音组，不过内部的呼应发生了变化，在时值和出音法上都变得相反了，音色的次序也改变了。

例92b



这一乐章在这几个三个音符的音组的变换和组合下继续下去，表现了不断改变着的关系。由于这一音列的本身是极有条理地组织起来的，所以它常常有可能以不止一种方式表现一个片段。

很明显，这一乐曲所根据的原理与在勋伯格的乐曲中所看到的原理有相当大的差异。勋伯格把他的音列作为主题，即旋律型，因而能够采用传统的曲体，如奏鸣曲、回旋曲以及小步舞曲

和小步舞曲中的中段。而韦伯恩则把音列分成若干组，每一组内的音程顺序有时可以变化。结果是这一乐曲没有主题，而各个动机的排列成为形式构成的原则。人们听到的是同一些材料连续不断地出现，但是它们之间的关系始终在变化。韦伯恩曾说："总是有某种不同，然而又总是相同"。这一思想连同这种"深奥"的对音色(已经不是某种特定乐器"适合"某一特定旋律)、时值和出音法的控制，后来成为将在本书第三部分讨论的那些对战后的作曲家们具有首要意义的东西。

推 荐 读 物

关于贝尔格的参考书有：H.F.莱德利希(H. F. Redlich)的《阿尔班·贝尔格，其人与其音乐》(Alban Berg, the Man and His Music)(1965年纽约版)和莫斯哥·卡纳(Mosco Carner)的《阿尔班·贝尔格，其人及其作品》(Alban Berg, the Man and the W-orks)(1975年伦敦版)。有关单个作品的分析，可参阅前边提到的莱博维茨和佩尔的著作。拉尔夫·希尔 (Ralph Hill)编辑的《协奏曲》(1952年伦敦版)一书中收有莫斯哥·卡纳的一篇论述贝尔格的《小提琴协奏曲》的专文。要加以推荐的还有：维利·莱希(Willi Reich)的登载在《音乐季刊》卷XXXVIII，第一号(1952年1月)中的"《沃采克》的剧词与音乐介绍"和在柯尔曼(Kerman)的《作为戏剧的歌剧》(Opra as Drama)(1956年纽约版)中关于《沃采克》的文章。还有一篇富有趣味的文章是登载在《乐谱》杂志(Score)第21号(1957.10)上勃林德尔(Brindle)所写的"贝尔格的《抒情组曲》中的象征主义"。

关于韦伯恩的参考书有弗里德里克·怀尔德甘(Friedrich Wildgan)的《安东·韦伯恩》(1965年伦敦版)；汉斯·莫尔登豪尔(Hans Moldenhauer)的《安东·韦伯恩之死》(The Death of Ant-

on Webern，1961年纽约版)，这本书叙述了韦伯恩惨死的整个过程。《系列》(Die Reihe)的第二卷是专门介绍韦伯恩的，其中包括十八位欧洲学者的文章。《安东·冯·韦伯恩的全貌》(Anton von Webern, Perspectives)(1966年西雅图版，由汉斯·莫尔顿豪尔编辑、德马尔·伊尔文[Demar Irvine]校订)是1962年在西雅图举行的国际韦伯恩纪念节上宣读的研究论文集。罗伯特·克拉夫特(Robert Craft)所写的随同韦伯恩全集唱片(哥伦比亚K 4 L—232)发行的小册子中有一些珍贵的材料。另外，沃尔特·柯尔尼德尔(Walter Kolneder)的《安东·韦伯恩》一书对每一作品都作了分析。

第十三章 巴 托 克

1881—1945

（德彪西）使所有的音乐家恢复了对和弦的感受力。他同向我们展示了先进形式的贝多芬一样重要；他也同把我们带入对位法的高超境界的巴赫一样重要。我总是问我自己，一个人能不能合三位大师为一体而创造出一种富有生命力的当代风格？

——**贝拉·巴托克**（在谈到德彪西时所说）

匈牙利作曲家贝拉·巴托克（BartóK）的声音是二十世纪中最独特和最有影响的声音之一。虽然他清楚地了解当时在巴黎和维也纳流行的各种音乐潮流，而且受到了它们的影响，但是他既非斯特拉文斯基新古典主义的信徒，也不是勋伯格表现派的追随者。他的音乐语言是属于他一个人的，是由本乡本土的基本素材构成的，它表现出作曲家对过去和现在的音乐主流的透彻理解和他独特的个性。

与很多作曲家一样，巴托克从小就显示了音乐才能。他的父亲是匈牙利一个省属城镇的农业学校校长。父亲去世后，他母亲成为学校的教师，不断地从一个城市到另一个城市教书，直到1893年母子才在普雷斯堡定居。从此，巴托克开始正规地学习钢琴和作曲，他母亲是他的第一个钢琴教师。1899年，巴托克进入布达佩斯的皇家音乐学院，接受钢琴演奏和作曲的全面训练。在他一生中，钢琴一直占据着最重要的地位，因为他不仅在整个欧

洲是演奏钢琴的名手，而且还以教钢琴为主要职业。在他的音乐中，钢琴作品也是最大的一类。

早在1904年，巴托克即开始搜集匈牙利民歌，这是他毕生的兴趣。搜集民歌的工作对他的音乐创作也产生了很大的影响。他在民族音乐学——专门从事搜集与分析民间音乐和原始文化音乐的科学——方面的著作和编辑出版的集子具有重要意义。他在匈牙利各省进行了无数次旅行，搜集民间的歌曲和器乐曲。后来，他到更远的地方进行研究：1913年去罗马尼亚和阿尔巴尼亚，1932年去埃及，1936年又去土耳其。在他生命的最后几年中——那时他住在美国——他又捡起了出版这些材料的工作。

在其它方面，他的研究工作证明被大家公认为是匈牙利音乐的那一类型的音乐实际上只是吉卜赛人在中欧的餐馆和咖啡馆中演奏的音乐。李斯特的《匈牙利狂想曲》、勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》都是根据这种吉卜赛音乐创作的，因为在巴托克之前，真正地道的匈牙利音乐没有人搜集过，也不为人所知。

1907年，巴托克开始担任布达佩斯音乐学院的钢琴教授。此后三十年中，除了外出举行音乐会或搜集民间音乐外，他一直住在这个匈牙利的首都。在这一时期的大部分时间内，他几乎没有获得他的同胞们的承认。直到二十年代后期，他才引起国外的稍许注意。他的芭蕾舞剧《木刻王子》(The Wooden Prince)和歌剧《风流公爵的城堡》(Duke Bluebeard's Castle)是他最初在国内和德国受到喝采的作品。

在两次世界大战之间的年代里，他以音乐会钢琴家的身份积极活动，除了在欧洲各地举行音乐会外，还到美国演出，最经常演奏的是他自己最初创作的两首钢琴协奏曲中的一首。瑞士指挥家保尔·萨歇尔 (Paul Sacher) 成为他的特别热忱的拥护者，而且向听众介绍了他的好几部较重要的管弦乐作品。

希特勒上台以及匈牙利与纳粹德国的勾结，使巴托克不得不离开他的祖国。这并非出于宗教的原因，而是由于他对自由的热爱和对纳粹主义的仇恨。1940年他到达美国，除了一次回匈牙利料理事务的短暂旅行外，直到去世，他一直住在美国。

在美国的岁月对巴托克来说肯定是很痛苦的，因为他毕竟是来自一个已经陷落了的国家的流亡者。他生活贫困，而且健康情况一直不稳定。他在哥伦比亚大学找到了一份工作以便继续对民间音乐进行研究。他不时地在音乐会上演奏钢琴，同时也接受别人的委托进行创作。如果不是由于疾病，他大概能够经受住流亡岁月的考验并重振他的事业。然而，他的健康情况愈来愈糟，经济上的困难也随之增加。尽管得到美国作曲家、作家、出版者协会(ASCAP)的医疗补助金，他还是由于白血球增多症于1945年去世。

在他去世后，他开始被承认是二十世纪音乐的一位巨人。他的音乐也比他在世的时候演出得更频繁了。他的传记和研究他音乐风格的论著已陆续出版。年青一代的作曲家们在自己的音乐语言中吸收了构成他的风格的各种因素。实际上，他所有的作品都已经录制成唱片和磁带，其中许多作品在音乐会上也经常演出。非常不幸的是他没有能够再活十年，不然，他就能够享受到他毕生事业所获得的公认给他带来的欣慰。

巴托克的作品

巴托克的创作活动从1903年延续到1944年。鉴于他的创作风格经历了逐步的变化，他的作品适于按其风格划分为几个时期。贯穿巴托克整个创作历程的中心和统一的内核是通过采用中欧音乐的各种成份——音阶、节奏和旋律——来表现他的民族性。虽

然这一特征在他的某些作品中表现得强烈些，在另外一些作品中又不那么强烈，但是没有一首作品不具有这一特征。

第一时期1903—1908

第一个时期的作品是学生时期的习作，它们显示出一位具有巨大才能的作曲家形成期所受的影响和青年时期的理想。爱国主义的音诗《科苏特》(Kossuth，1903)是向李斯特和施特劳斯表示敬意的一首大型乐曲；两首管弦乐组曲(1905和1907，分别在1920和1943年加以重写)表现了对施特劳斯和德彪西的赞美。在其他良师益友以及勃拉姆斯的影响下创作的《第一弦乐四重奏》(1908)结束了这一开创期。以对位为主的结构(其中包括一个贯穿所有乐章的主题)，第一乐章的"半赋格式(quasi-fugue)，最后乐章以朗诵开始——所有这些特点以及其他一些特点把巴托克与十九世纪晚期的音乐联系在一起。

第二时期1908—1926

这一时期最重要的作品有：

舞台作品

《风流公爵的城堡》(歌剧，1911)

《木刻王子》(舞剧，1914—1916)

《非凡的显贵》(1919)

室内乐作品

《弦乐四重奏第2号》(1915—1917)

《小提琴、钢琴奏鸣曲第1号》(1921)

《小提琴、钢琴奏鸣曲第2号》(1922)

钢琴作品

《两首罗马尼亚舞曲》(1909—1910)

《猛烈的快板》(1911)

《组曲》，作品14(1916)

在《猛烈的快板》一曲中，巴托克使用了其他作曲家在第一次世界大战前那些充满勇气的岁月中所使用的狂暴和骇人的音响。这首乐曲如同斯特拉文斯基的《春之祭》(1913)和勋伯格的《三首钢琴曲》(1909)一样，具有革命性的意义和影响。在这首乐曲中，一切诸如音乐应当悦耳、有魅力或者优美的观念都不见了，取而代之的是蛮横的力量、咆哮般的狂暴。这种效果是通过把钢琴作为一件打击乐器，用敲打和捶击的方法代替各种使钢琴发出动听的声音的技巧而取得的。这首乐曲在写法上采用了和弦。和弦是由二度密集音群(Cluster)构成的，但始终保持着基本调性。

这种不协和的和违反传统的基调是他第二时期很多作品的特点。歌剧《风流公爵的城堡》和舞剧《木刻王子》都是这方面的例子。两首小提琴、钢琴奏鸣曲是重要的作品。它们也是两首非常奔放和充满狂想的乐曲，小提琴旋律跳跃很大，拍子不断变化，钢琴的和弦极不协和。

第二时期的作品数量不多，因为巴托克看到他的音乐未能引起人们兴趣而失去信心，在1915到1919年间停止了作曲。在这几年中，他全力投入了搜集民歌的活动。

第三时期1926—1937

这是巴托克在创作风格上最丰富多彩和最重要的时期，因为这一时期的某些作品是二十世纪音乐中无可争辨的杰作。在风格上，对位法重新占了优势，这是与以前作品相比较所发生的最重要的变化。这一时期的主要作品是：

《微观宇宙》(1926—1937)

弦乐四重奏第3、4、5号(1927，1928，1934)

《第二钢琴协奏曲》(1930—1931)

《两架钢琴和打击乐器的奏鸣曲》(1937)

《小提琴协奏曲》(1937—1938)

下面介绍其中两部作品。

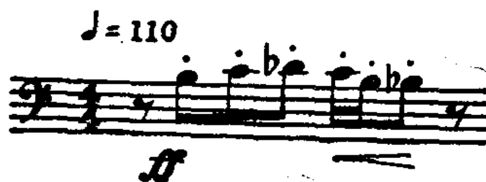
《第四号弦乐四重奏》(1927)具有不久前写的几部作品表现出的那种大胆和气势，但同时在对位法和曲式的各方面有了完全新的发展。在五个乐章之间、主题之间有如下的关系：



于是乐曲的形式按照贝多芬后期的某些四重奏的方式，从作品的整体上加以扩展，而不仅是几个单独的乐章。

第一乐章突出表现了巴托克最喜爱的音程——小二度。小二度既用在旋律上又用在和声上。大部分旋律由于由一系列小二度组成，所以音域很窄，而大部分和弦也是由一组密集的同样音程构成的。在人们习惯于这种效果之前，从弦乐四重奏演奏小组听到如此狂暴的音乐是使人颇为吃惊的，因为迄今为止弦乐四重奏所写的作品大都用的是较“文雅”的语言。在几小节遒劲有力的前奏后，在大提琴上听到了这一乐章的正主题：

例93



几小节过去之后，这一主题以与本身构成对比的转位呈现，结束在一个很有特点的小二度密集音群（Cluster）上，这一密集音群由最强奏的下列各音符组成——B♭、B、C、C♯、D、D♯、E(例 94)。

在中提琴上开始了一个新的音型，突出地使用了泛音。在这下面，从大提琴声部中听到了围绕着升 G 的几个音符所组成的另一音群。其它声部在具有独特风格的自由节奏中模仿着大提琴奏

例94



出的主题。这一音型从这一小节的各个声部上开始，构成了极其丰富的织体。这一段以另一个猛烈爆发的小二度密集音群结束。例 93 又以其原形和转位的形式同时出现。

以上是构成这一乐章的主要因素。这一乐章几乎一直没有从那种令人极度不安的表情中舒缓下来。为了增加狂暴性，所有乐器还奏出各种滑音，从而产生出一种呼啸般的效果。这一乐章尽管表现得这样狂暴，但它在形式上还是一首古典奏鸣曲，因为它有一个鲜明的再现部和明确的结尾。在最后几小节中，所有乐器再次奏出那一弗利季亚变调形式的主导主题（motto theme)。

第二乐章在弦乐的写法上令人十分惊奇，可能受到了前面讨论过的贝尔格的《抒情组曲》的影响。这一乐章速度快得令人喘不过气来，并且在乐器上都加了弱音器。其效果是非常怪异的，因为人们听不出个别的音，听到的只是一些音响的"闪现"。

尽管效果如此，这一乐章仍然是由按照一些格式排列起来的各个具体的音组成的，其主要主题是一个上行和下行的半音阶音型。在各个主题的相互作用之中，作者运用了非常巧妙的对位，而且代表第一乐章特点的小二度密集音群和弦在这里也十分突出。这一乐章的曲式是一个带有较平稳的第二主题的 ABA 形式(见例 95)。滑音和其它弦乐效果，如靠近琴马的奏法和交替使用拨奏和拉奏，极大地增强了音响的怪异。

例95



第三乐章是这首穹形结构乐曲的"基石"。它平静而有气势，很象德彪西的音乐。不寻常的音响效果是从一个由高声部的弦乐器不使用颤指奏出的小二度密集音群开始的。在这一乐章中，作曲家从头至尾都注明了使用颤指和不使用颤指的符号。

与这一和弦相衬托的是大提琴的一段围绕着几个音起伏的"独白"(Soliloquy)，其所有乐句的开始都采用了典型的匈牙利节奏♫.。稍后，第一小提琴接着奏出了鸟鸣般的、叽叽喳喳的音调，这是一段很能表现作曲家特点的"夜乐"(night music)①情调的音乐。接着，最初的旋律又在大提琴上出现，不过这次由第一小提琴以自由的卡农方式奏出答句。

第四乐章与依靠特殊弦乐效果的第二乐章相呼应。整个乐章不用拉奏，而是从头至尾采用了拨奏手法。一种特殊的效果再次出现：一声拨奏如此有力，以致当弦击到指板时，可以听到啪嗒一声。这一乐章使用了切分的三拍子和调式音阶，具有浓厚的民间舞曲风味。

由中提琴奏出的第一主题是里底亚调式：

---

① 这是巴托克的一种特殊类型的乐曲。霍尔西·史蒂文森(Halsey Stevens)仿照巴托克一首钢琴曲的标题恰当地称它为"夜乐"。——原注

例96



在不同的音程上和不等的间隔上奏出了各种卡农。稍后，在大提琴和中提琴上出现了单调而散漫的音调，而且奏出了与第二乐章中的第二主题相似的主题。接着又出现了一些音阶式的经过句，这一乐章随即在进一步用卡农手法的处理中结束。

最后一个乐章同样象一首舞曲。这一部分有强烈的多调性效果。例如下例中，伴奏部分的小二度密集音群和弦是建立在C大调上，而上边的旋律则是建立在升F大调上。

例97

♩ = 152

VIOLINI

ff marc.

VIOLA

CELLO

先是在中提琴上，然后在大提琴上出现的斯特拉文斯基式的节奏，增加了开头乐段的气势。

例98

♩ = 152

CELLO

中段由全部乐器奏出的一些沙哑嘈杂的小二度密集音群和弦引入，然后是一个轻盈优美的乐段，它的情调可以说在这首作品中是罕见的。第一小提琴的旋律具有吉卜赛音乐的味道，采用了吉卜赛音乐的装饰音法并突出地使用了增二度：

例99



在这一旋律的下面，例93所示的第一乐章中的节奏，作为伴奏音型逐步确立，从而把最后乐章与第一乐章清楚地联系起来。例97中的素材再次出现，全曲亦即以不断增强的活力而结束。高潮处的小二度密集音群是用弓背击奏(collegno)的，力度为最强奏。结尾中包含了第三乐章第一段中素材的各种卡农形式（见例97），但是最后的乐句又是第一乐章的正主题(见例93)。

巴托克的《第四弦乐四重奏》体现了他风格中许多显著的特点。对不协和音大胆的、无所顾忌的使用，异乎寻常的弦乐效果，丰富多彩的对位手法，音域狭窄的旋律等——这些都是构成这首重要作品的基本因素。

在这一时期(也是他创作最丰富的时期)中，巴托克还有另外几首乐曲是研究他的作品的人应该加以了解的。其中有自勃拉姆斯的《小提琴协奏曲》以来被看作是最重要的小提琴作品的《小提琴协奏曲》，《两架钢琴与打击乐器的奏鸣曲》和《为弦乐、打击乐器和钢板琴所写的音乐》——后两首作品说明巴托克喜欢为特殊的乐器组合谱写音乐。

《为弦乐器、打击乐器和钢板琴所写的音乐》(Music for Strings, Percussions and Celesta) 是一首富有美感和深切动人的

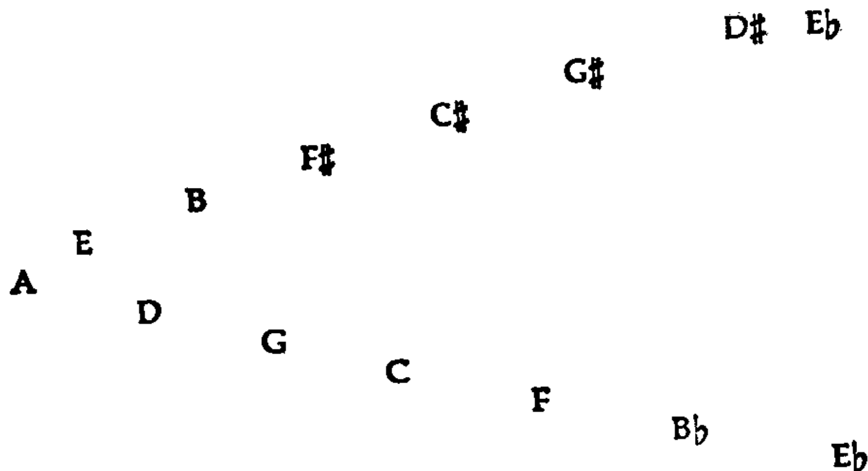
乐曲。同时，它的结构非常精妙，完全实现了巴托克的把德彪西的优美音色、贝多芬的结构形式和巴赫的对位结合成一体的愿望。

第一乐章的开始是一首赋格曲，它的动机是一个半音阶进行的、音域狭窄、力度很弱的旋律。

例100



每个声部不是按照通常的主属关系、而是按照下例图式进入：



我们可以听到，这两列五度音在降E音即高潮处达到了完全的一致。此后，这一乐章通过逆转又回到了它的主调A，恢复到它那单纯朴素的风格。

当然，这里有很多模仿的自由，因为主题是被作为一个旋律型来处理的，而不是作为一个不变的音程系列。这一乐章从始至

终音响的色彩极为精妙，特别是在末尾，当主旋律与其倒影结合在一起时加进了一阵叮叮哨哨的钢板琴声。

第三乐章吸收了民间音乐，使用了各种调式音阶和各种强有力的节奏。这位作曲家的很多作品是以民间音乐为基础的。这一乐章是奏鸣曲形式，各段都有明确的始末，互相隔开。开头的主题含有很多三度音，与全曲的主导主题(motto theme) 有着密切的联系。

例101



在这一乐章中，弦乐器从头到尾被分成两组交替出现，相互应答。在一个短暂的休止后，出现了这一舞曲式的主题：

例102



如果把第一个音符移低八度，这一主题与全曲的基础主题的关系就变得明显了。一个密集的、不协和的卡农(作曲家最喜爱的一种手法)导向一个建立在一系列G大调和弦上的明确的终止。

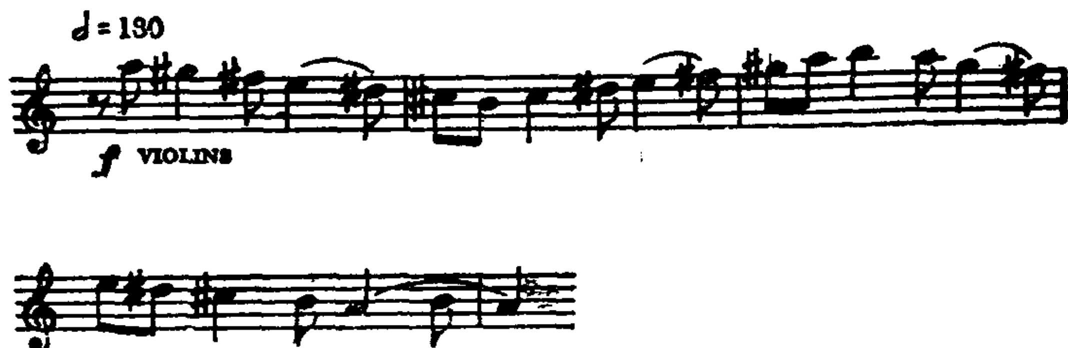
展开部分为三个大段。第一大段建立在例101所示的主题上。它从低音弦乐器上以令人不安的旋律开始，很快整个乐队——除了奏出强烈的切分音和弦的钢琴和第一组弦乐器外——全部投入演奏起这一主题。接着是一个经过句，其中拨奏的弦乐器以密集的卡农奏出了一些调式音阶的片断。最后一大段是一首赋格，它的主题与例100有关系。最后，这一乐章开头的素材又在原调

上重新出现，接着是一个自由的再现部和一个结尾。

第三乐章是所谓“夜乐”的一个极好的范例，基本上是催眠曲的音调。木琴定音鼓和钢板琴在这里占据着罕见的重要地位。虽然这一乐章看起来杂乱无章而且只是渲染了某种气氛，但它通过与基本主题的许多联系与全曲紧密地联结在一起。它的结构是一个穹形的顺序——ABCDCBA。

第一段的开始与结束都是在木琴的高音键上轻轻敲出的节奏中完成的，同时，中提琴奏出模仿基本主题的一些片断。B 段是在其它弦乐器许多滑奏的衬托下，由小提琴与钢板琴奏出的一个由基本主题衍生出来的旋律，听起来有怪异之感。这些滑奏为进入 C 段作了准备。C 段中除了竖琴、钢琴和钢板琴上的滑奏外很少别的东西。此时，音乐开始增加音量，直到一个震耳的强奏。这时乐曲进入由基本主题变奏形式构成的 D 段。钟声般的主题以不同的节奏、不同的奏法(拨或拉)、不同的进行方向和不同的写法反复出现。这一段又恢复了极弱奏。然后，这个乐章开始倒转。在下一段中，B 段和 C 段的材料被组合在一起，震音代替了原来的滑奏，并由小提琴奏出曾在 B 段听到过的那一基本主题的变体。这一乐章结束在轻轻击奏的木琴上。

例103



最后的乐章在结构上最为简单，而且在表现上也非常直率。从这一乐章中，人们听到了一连串喧闹的民间舞曲，其中主旋律

的切分音和调式音阶是很有代表性的（见例103）。在曲式上，它是一首回旋曲，在接近结束时，与主导主题有关的材料变得越来越突出。

《为弦乐器、打击乐器和钢板琴所写的音乐》在很多方面体现了这位作曲家的理想。在这首乐曲中，巴托克以二十世纪作曲家大师的高深复杂的手法和艺术技巧处理了他的民族文化遗产——中欧的各种音阶和节奏。

钢 琴 音 乐

对于巴托克的钢琴作品，我们应加以特别重视。在他一生中作为钢琴演奏大师、教师和出版古典作曲家作品的编辑等各个时期里，他都是与钢琴紧密联系着的。此外，从他音乐生涯的开始到结束，他一直在写钢琴作品。在1897到1926年间，他创作并出版的钢琴曲集和单个作品大约有三十种。这些钢琴作品从罗马尼亚舞和匈牙利舞的简单配乐到艰深的奏鸣曲，形式多种多样。1926年到1937年间，巴托克继续从事创作，完成了《微观宇宙》，这是一套包括157首乐曲的钢琴曲，分为六卷出版。这些钢琴曲根据演奏上的难度分为几部分，从为初学者所写的简单乐曲到为演奏名手所写的极为困难的乐曲。从这一整套作品中，我们可以对巴托克的音乐世界获得透彻的了解。这一整套作品不仅是钢琴音乐音型的百科全书，而且如同这位作曲家的作曲手法的一览表，因为其中很多小曲看来是为大型作品所作的草稿。

三个钢琴协奏曲已经成为钢琴家演奏的保留曲目，而且被认为是属于过去五十年来最重要作品之中的两首。使用了钢琴的室内乐作品，如两首小提琴与钢琴的奏鸣曲和《两架钢琴与打击乐器的奏鸣曲》，也极大地丰富了钢琴音乐的宝库。

第四时期约1937—约1945

巴托克晚年的作品在风格上发生了显著的变化。早期作品里的那种狂暴性和复杂性在很大程度上不见了，而为宁静安祥和抒情的魅力所代替。由于这个缘故，这一时期的作品受到最普遍的欢迎。这一时期的主要作品是：

《弦乐四重奏第6号》(1939)
《弦乐嬉游曲》(1939)
《管弦乐队协奏曲》(1943)
《小提琴独奏奏鸣曲》(1944)
《钢琴协奏曲第3号》(1945)
《中提琴协奏曲》(未完成，1945)

这些作品由于相对的单纯、朴实，不会使已经熟悉前期作品的人产生任何理解上的困难。

风　格　特　点

巴托克的大部分音乐都受到中欧民间音乐各种成分的影响。虽然这种说法主要指的是他的前期作品，但对最晚期的作品也同样适用。最显著的影响是前面已说过的各种调式音阶。另外，自由的轻重率格式，避免对称的四小节的乐句——这些也可以从中欧民间音乐中找到渊源。音域狭窄的旋律和按语言设计的节奏在他的音乐中也经常听到(见前所举例)。

巴托克的音乐，由于有大量的刺耳的不协和音，听起来常常给人以狂暴和愤怒之感。他在1939年以前所写的作品尤其如此，它们确实缺少通常意义上的美感。他经常使用小二度的密集音群，这一点，据说是受了一位二十年代在欧洲巡回演出自己作品

的美国作曲家亨利·考韦尔(Henry Cowell)的启发。七度复音的旋律和最强的强奏使巴托克获得了二十世纪最大胆的作曲家之一的名声。在一段时间中，他同斯特拉文斯基一起被指责写了“丑恶”的音乐。到了晚年，巴托克写出了较为讨人喜爱的音乐，他的《第三钢琴协奏曲》以及他的《管弦乐队协奏曲》也在使用不协和音上有了很大的节制。

第一和第二时期的大部分作品是以和声为主，而且是用一些听起来刺耳的和弦来取得效果；第三和第四时期的乐曲最经常采用的则是对位法结构。这一点特别表现在几首弦乐四重奏上。此外，巴托克的对位法技巧还从那些以转位和各种节奏变化为特点的片断中显示出来。当然，他写的对位具有非常不协和的性质，各个声部之间的冲突是不可调和的。

从另一方面说，巴托克也不是始终如一地用对位手法写作。也就是说，对位的写法同一些用德彪西风格的和声写出的片断或乐章交替使用。在这种风格的音乐中，似乎唯有音色成了最重要的因素。奇妙的音响色彩代替了声部之间的任何控制、处理和复杂的关系。

虽然巴托克常常采用高度的半音阶手法，但他从来没有完全忽视过调性。他的调性不是建立在终止的各种和弦上，而是建立在对某些音的优先使用，给予足够的重复使之产生调性中心的感觉。例如一个围绕着中心音旋转的固定低音音型有时就可以带来调性的稳定，即使其它声部具有极强的离心力。

巴托克的大型作品在形式结构上的变化极为丰富多样。他的六个四重奏中的乐章数目从三个到五个不等，而且在速度上的连接顺序也出乎人们的预料。第三、第四和第五三个四重奏都有五个乐章，结构是穹形的。《第六四重奏》通过一个贯穿始终的主题统一起来：这一主题在乐曲开始时作为第一乐章的引子由无伴奏

的中提琴奏出，然后以三个和四个声部的结构引出第二和第三乐章，最后则作为最末乐章的主要材料而出现。

由于上述原因，并因为巴托克在主题中通常只使用一些节奏强烈的动机，所以人们常常谈到他同贝多芬在作曲技术上的相似之处。他的音乐所表现出的那种遒劲有力和坚强不屈的精神，也使人联想起贝多芬。

在音响色彩，即音色上，巴托克也是一位善于发现乐器的特殊组合、乐器的分组以及各个乐器的潜在能力的大师。关于他如何把钢琴和弦乐四重奏小组作为打击乐器处理使之发出刺耳的噪音，前面已介绍过了。他很喜欢特殊的弦乐效果，如大量使用泛音，各种各样的按弦，拨奏和突出的滑奏。《为弦乐器、打击乐器和钢板琴所写的音乐》以及《两架钢琴与打击乐器的奏鸣曲》显示了他对特殊的乐器组合的喜爱。音色对巴托克来说是如此重要，以致他有时写的一些吸引人的作品几乎只是一片鸟啼虫鸣的音响织品。在介绍他的《为弦乐器、打击乐器和钢板琴所写的音乐》时，我们已经举出过这种“夜乐”的例子。

在本章开头引文中巴托克所提出的问题，已由他的作品作出了回答，因为他的作品确实把德彪西的色彩、贝多芬的处处存在的形式感、巴赫的对位写法结合在一起了。他的风格是独特的，但不是乖僻的，因为它建立在符合所有时代伟大音乐的原则之上。按照通常对风格的分类方法，巴托克更接近于表现主义而不是新古典主义。不过，由于他与他国家的民间风格同时有着深厚的渊源关系，所以他没有像勋伯格那样走向极端的主观性。

推 荐 读 物

霍尔西·史蒂文森的《贝拉·巴托克的生活与音乐》(The Life and Music of Béla Barto'k, 1953年纽约版）是一部权威性

研究著作。阿加沙·法瑟特（Agatha Fassett）的《天才的本色》（The Naked Face of Genius，1958年波士顿版）是一部记述巴托克在美国生活岁月的传记性著作。《速度》杂志（Tempo）1949年秋冬号合刊是关于巴托克的专辑，其中除了一篇全面性的传记外，还有一些传记性的和研究、分析性的材料。另外 刊登在《美国音乐学学会杂志》（Journal of the American Musicology Sociaty）卷XIX第2号上的约翰·文顿（John Viton）的文章“巴托克论其自己的音乐”是非常有启发性的。

第十四章　兴德米特
1895—1963

> 一位作曲家的领域是无穷无尽的：他的求知、求解的愿望必须贯串在他创作的每个阶段，起到激励、鼓舞的作用。
>
> ——兴德米特

保尔·兴德米特(Hindemith)的音乐生活特别丰富，从最具实践性的领域到最富于理论性的领域，几乎没有一个领域他没有接触过。他能够演奏古今的很多种乐器，而且是一位演奏中提琴的艺术大师。他既是一位写过各种大小篇幅和各种表现手法作品的多产作曲家，又是一位领导过很多国际性管弦乐团的指挥家。作为一位启迪他人的教师，他影响了一代作曲家。他编写的基本音乐训练教科书同和声学被广泛地使用。此外，他还是一位名符其实的音乐理论家。他经过精心研究后创立的一套关于音属关系的理论是能够包括现代各种复杂风格和过去的音乐的少数几种十分全面的理论之一。

兴德米特"扮演"过很多"人物"，人们曾经先后认为他是一个活跃的青年激进派、一个奔放的表现派、一个冷静的新古典派、一个成熟的、受人尊敬的新浪漫派大师，最后还被看作是一个保守的人。其中每一种标签在一个时期或另一时期都用得十分恰当。

兴德米特出生于德国中部的哈瑙，曾在法兰克福音乐院学习，

当时他是一位在弦乐和作曲方面有惊人才能的学生。二十岁时，他已是法兰克福歌剧院的乐队首席和第一流的弦乐四重奏小组的中提琴演奏家。在第一次世界大战中服役一年之后，他便投入到战后德国的繁荣的音乐生活中去。

第一次世界大战后的德国很令人振奋。那时，各种艺术进入了成熟期，因为在战后和希特勒执政之前的一段时期内，德国的文化生活是世界上其他任何地方不能与之相比的。当时，德国正在遭受着严重的通货膨胀的折磨并面临着威胁国家生存的一个又一个的政治危机。殖民地失掉了，工业区也被剥夺了，留下来的是成千上万的身无分文的德国人，他们的积蓄已被通货膨胀耗尽了。然而在这种普遍不安的情况下，艺术却繁荣起来。尽管德国还没有美国的得克萨斯州大，那些不断更换的政府却在一百多个城市里建起了歌剧院、交响乐团，并且把钱花在上演耗资巨大的新歌剧上。最能说明问题的是，1930年为米约的歌剧《克里斯托弗·哥伦布》的首演提供舞台的是柏林而不是巴黎。美术学校、音乐学校又重新建立起来，戏剧作品也由于马克斯·赖因哈德（Max Reinhard）等人的丰富想像力和技巧出现了崭新的面貌。

这一时代的一个典型产物是被称作"包豪斯"(Bauhaus)的建筑设计学派。他们的宗旨是破除过去各个时代遗留下来的大量的风格和装饰，而恢复纯朴、稳重、自然、实在的表现手法。这一学派的奉行者们终于在全世界改变了从包装到城市的面貌。

"新客观性"(neue Sachlichkeit)一词原是来指这种"讲求实际"的态度，它是与表现主义那种强烈的主观性相对立的。这一"新客观性"的概念曾在乔治·格罗斯(George Grosz)的尖刻、辛辣的肖像画中，格罗皮乌斯（Gropius）的立体形玻璃建筑物中得到表现。在一个时期内，也曾在兴德米特的音乐中得到表现。

1927年，兴德米特被聘为柏林音乐专科学校（Hochschule für

Musik)作曲教授，在那里一直工作到希特勒上台。希特勒指责不协和的"现代音乐"是一种堕落的艺术，立即实行禁演。当柏林著名的指挥家威廉·富特文勒坚持要演出兴德米特的受到谴责的作品时，兴德米特和他的音乐开始公开地被卷入这一斗争。

鉴于留在德国已经没有前途，兴德米特离开了这个国家。他在土耳其的安卡拉度过了两年，组织了一套由国家管理的音乐教育系统，并作为指挥和小提琴家进行了广泛的巡回演出。在这期间，他曾数次去美国。1940年，他开始在耶鲁大学的音乐学校任理论和作曲教授，在那里一直工作了十三年。1953年他回到了欧洲，定居在瑞士，继续过着他的作曲、指挥、教学和写音乐评论的繁忙生活，直到1963年去世。

兴德米特的作品

兴德米特的主要作品包括三个大型歌剧——《卡迪腊克》(Cardillac, 1926, 1952修订)、《画家马蒂斯》(Mathis der Maler, 1934)、《世界的和谐》(Die Harmonie der Welt, 1957)；五个小型歌剧；三个舞剧，其中包括《最崇高的幻想》(Nobilissima Visione, 1938)、《四个不同性格的人》(The Four Temperaments, 1944)；大型管弦乐曲有《爱乐协奏曲》(Phiharmonic Concerto, 1932)、《降E调交响曲》和《威柏主题交响变奏曲》(Symphonic Metamorphoses of Themes by Weber, 1944)；为业余音乐爱好者所写的作品；管弦乐队伴奏的及无伴奏的合唱作品；两首钢琴协奏曲，两首大提琴协奏曲和圆号协奏曲，小提琴协奏曲以及若干为弦乐器与室内管弦乐队写的协奏曲；六首四重奏和其他室内乐作品；几乎为管弦乐队的每一种乐器与钢琴写了奏鸣曲；三首钢琴独奏的奏鸣曲；一套前奏与赋格题名为《调性游戏》(Ludus

Tonalis）的钢琴曲；还有许多钢琴伴奏的或其他乐器伴奏的歌曲。

上述目录包括了兴德米特的全部作品——大型的和小型的，严肃的和轻快的，艰深的和浅显的。兴德米特与米约有相似的地方，即在二十年代后期形成了自己的风格之后，没有留下风格演变过程的线索。在这之前，他曾进行了广泛的尝试，而且写了许多属于那一时代的手法的作品。这些作品构成了他的第一个风格时期。

第一风格时期 1917—1927

兴德米特的多才多艺和强烈的好奇心导致他在青年时期的作品中进行了多种不同风格的尝试，这一点并不使人感到惊奇。最初的作品都是按照施特劳斯和里格（Reger）的后期浪漫派风格写就的，以浓重的、不协和和弦及厚密的对位写法为特征。早期的典型作品包括那几首弦乐四重奏和作品 11 号《小提琴和钢琴奏鸣曲》。随后即开始了一个以高度不协和和表现主义为特征的创作阶段。这一阶段的代表性作品是为女中音、长笛、单簧管和弦乐四重奏小组所写的组歌《少女》（Die junge Magd，1922）及歌剧《凶杀——女人的期望》（Mörder, Hoffnung der Frauen, 1921），这部歌剧剧本的作者是表现派画家科柯什卡（Kokoschka）。兴德米特的钢琴组曲《1922》是由“进行曲”、“舍迷舞曲”（Shimmy）①、“夜曲”（Night Piece）和“拉格泰姆”组成的，这说明他受到爵士乐的影响。不过兴德米特在处理这种流行风格时使用的强烈不协和的、沉重的手法与米约采用的那种轻松的处理十分不同。兴德米特在这首乐曲的乐谱上对演奏者所作的说明典型地表现了他青

① 一种下肢轻摇的狐步舞曲。

年时期反传统的态度：

演奏说明

不要听从你过去在钢琴课中所学的东西！

不要花任何时间考虑你是否应该用四指或六指弹奏D#。

弹奏此曲要非常凶猛狂暴，但是从始至终要像机器一样严格地保持固定的节奏。

把钢琴看作一件有趣的打击乐器而且照此加以处理。

这一时期最成功的作品之一是《小型室内乐》(Eine Kleine Kammermusik，1922)。它的粗鲁和不庄重与当时巴黎创作的音乐在精神上令人惊奇地相似。第一乐章以两层和声开始并从一个调性“滑”入另一调性——二十年代的典型手法(见例 104)。

接续在后边的几个乐章仍然是这种轻松的情调；第二乐章使人想起街头手摇琴音乐(hurdy-gurdy)，第三乐章是一首带有“布鲁斯”意味的夜曲，第四乐章是一首嘲讽性的诣谑曲。最后乐章使用了很多不规整的拍子，并且在结尾处把两种不相干的成份——巴松管与圆号的持续音和高音乐器的一系列四度平行和弦——结合在一起，从而产生了刺耳的不协和效果。尽管这首乐曲还是很有节制的，但它在兴德米特的风格发展中具有重要意义，因为它说明兴德米特已经摆脱了初期那种过分严肃的浪漫派风格。

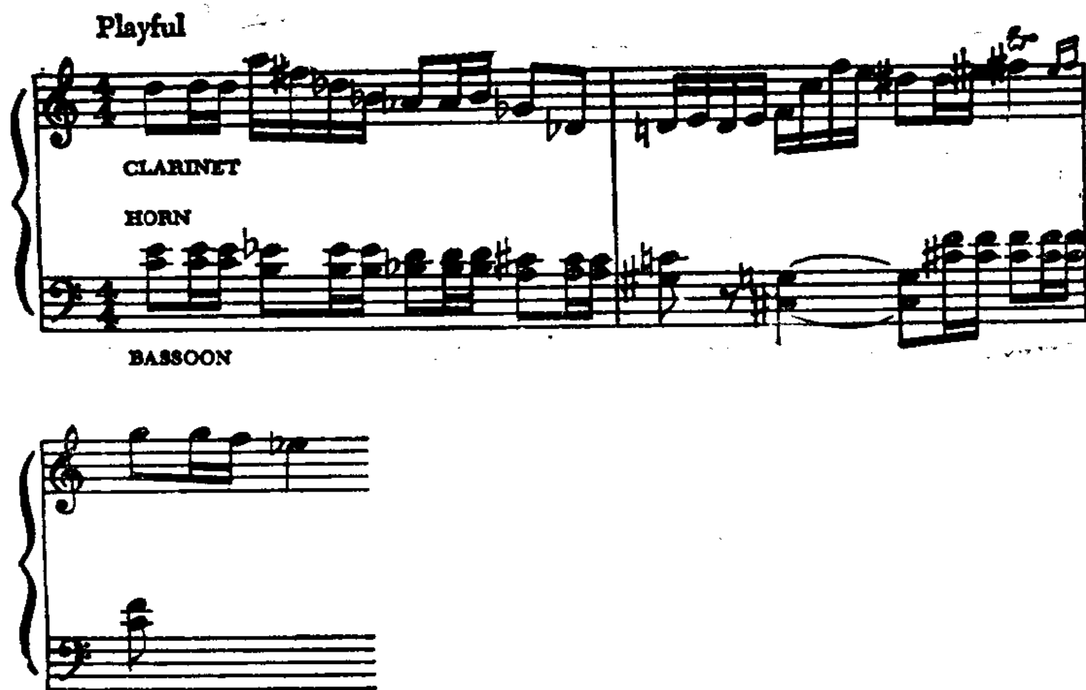
第二风格时期 1927—1963

1927年兴德米特离开法兰克福到柏林时，他已经历过了实验阶段，并形成了一套有关音乐功能的哲学思想及一套精心研究出来的作曲理论。他继续创作各类体裁的乐曲，但他的音乐风格此后基本保持不变。

兴德米特感到他早期作品的那种复杂和不协和脱离了大部分音乐欣赏者，于是他在随后的作品中有意地减少了写法上的复杂

性，并且采用了较为简单的表现方式。当时在德国出现了一个强大的社会主义运动。在这一运动的影响下，建立起许多工人群众的乐团和合唱团。兴德米特为这些业余音乐团体写了一些以现实生活为题材的音乐。如他的大合唱之一就是为纪念林贝尔格(Lindbergh)的飞行而写的①。

例 104



这些作品是所谓“社会音乐”的样本。“社会音乐”(日用音乐、有使用价值的音乐、应用音乐)一词已永远与兴德米特的名字联结在一起了，正如在米约及其朋友们早已改变道路之后，人们仍然称他们为“六人团”一样。很久以后，兴德米特在美国曾对这一词的来源作过解释。他说，这是他在与一批合唱指挥谈话时不经心地使用了这一词：

“有个好多事的人对那次毫不重要的讨论写了一篇报导。几年以后我再到这个国家时，我感到自己象一个成为自身形象的牺牲品的巫师一

① 美国飞行家(1902—)。

样："社会音乐"这个口号到处跟着我。它象几千株飘落在草地上的蒲公英一样到处蔓延，毫无用处。显然，这个词完全符合人们给事物、人物、问题找一个分类标签的共同愿望，因为有了标签这种东西，任何人都可以不根据知识来发表意见了。"

在兴德米特的音乐中，只有少量的作品符合这一意义上的"应用"一词。但是，他风格的总的简单化倾向和与不协和和弦相比较他对对位法表现出来的日益增长的兴趣已经成为他创作上的一个不变的特征。这类作品除了常常被认为是"回到巴赫"外，还被称之为在前边讨论斯特拉文斯基时所谈到的"新古典主义"，或更恰当地被称之为"新巴罗克"风格。兴德米特二十年代后期及三十年代的作品在曲式上和写法上同巴赫很相像。

同巴赫最相像的作品是他的《调性游戏》，这是一组每首调性不同，彼此用间奏隔开的十二首赋格曲。全曲前面有一个前奏，后有一个后奏。后奏是第一曲的逆行形式。

为钢琴和各种管乐器所写的奏鸣曲是最典型的"社会音乐"（应用音乐）的范例。由于看到管弦乐队中的许多乐器缺少独奏曲目，兴德米特便为它们中的大部分写了奏鸣曲。这些乐曲填补了这方面的空白，而且得到了普遍的喜爱。在创作这些简单而"实用"的乐曲的同时，兴德米特还不时地写一些大型的、严肃的作品。三个歌剧作品就没有对一时流行的趣味或业余演出的条件作任何迁就。三个歌剧虽然很少上演，但是它们的"交响的综合"（symphonic syntheses,兴德米特创用的词）却在交响曲节目中常常出现。

兴德米特最有名的乐曲之一是《画家马蒂斯》。马蒂斯——歌剧中的主人公——是为阿尔沙斯地区科尔马著名的伊森海姆圣坛作画的北日尔曼画家马蒂亚斯·格吕奈瓦尔特（Mattias Grünewald, 生于1480年）。这一首交响曲共有三个乐章，每一乐章表

现这个“三联画”(triptych)中的一幅。

第一乐章的标题是“天使们的音乐会”(Engelkonzert)。音乐所根据的这张画面表现的是一群演奏着乐器的天使。画的前景中，在圣母玛利亚与幼小的耶稣之前有一微笑的、金发白肤的天使演奏着古大提琴。由于非常协和而且使用了舞曲节奏，音乐洋溢着快乐的气氛。

第一乐章是一首经过改变的奏鸣曲形式，有一个缓慢的引子。各种调式主题为音乐确立了一种中世纪的基调，而对位的写法以最新的方式把它们呈示出来。

第二乐章的标题是“入葬”(Grablegung)，内容以这一三联画外部的中间一幅为基础。这是一幅阴沉的、逼真的图景，描写基督的遗体正在悲恸的两个玛丽和约翰的注视下被安放进坟墓。

这一乐章很短小，建立在一个缓慢的、起连接作用的主题之上。调性中心的改变很有特色。由双簧管奏出的新主题以两个四度的跳跃开始，这是兴德米特最喜爱的手法之一(见例105)。

例105



最后乐章“圣安东尼的考验”(The Temptation of St. Athony)最为动人。画面本身是一幅惊心动魄的图景，上面有许多奇形怪状的鸟和爬行动物，魔鬼们正在向这位圣徒进攻。在天上，上帝正在派迈克尔来帮助受难的安东尼。

这一乐章以一个在弦乐上半音阶进行的类似宣叙调的片断开始，中间插进了一些由乐队全体成员奏出的轰鸣般的不协和音。这个华采的引子结束后，本乐章的主体部分以一个十一个音符的主题开始，这个主题在伴奏部分的一个“惊惶不定”的节奏型的动

机衬托下，由整个乐队自由地加以处理。

在一个缓慢的中间乐段以后，由铜管奏出的一个有强烈切分节奏的片断导入了最后乐段。在达到激动人心的高潮的顶点时，这一乐章的主要构思以其原来的调性再次出现，不过这次由长号奏出，节奏上有了变化和增值。

结尾的开始是一个赋格风的乐段。在这一段中，安东尼的被解救是通过在一片嘈杂喧闹声之上依稀可辨的赞美歌《赞天上的救星》暗示出来的。全曲很动人地由铜管组以最强奏的力度奏出的众赞歌式的“哈利路亚”结束。

风　格　特　点

兴德米特的音乐贯串着几个突出的特点。前面已经谈到过他常常写一些包含几个完全四度音程的旋律。

他还特别喜爱$\frac{6}{8}$和$\frac{9}{8}$的节奏。《E大调小提琴奏鸣曲》是很有代表性的作品。它的第一乐章是$\frac{9}{8}$拍子，流畅而宁静，在小提琴上和钢琴上都始终不变地以八分音符进行，使人想起了巴赫。最后乐章是快速的$\frac{6}{8}$拍子，其中经常出现一些与三拍子构成对比的二连音(hemiola)和拍子的增值。这种对复拍子的兴趣可能与兴德米特对中世纪音乐的喜爱有关。在其它情况下，他采用进行曲和舞蹈节奏。

兴德米特的音乐语汇和对和弦的处理是与他的理论相一致的。他使用任何一些音的结合，不管它多么不协和，但是在结束时总是回到简单、和谐上来。所以，他的音乐与以从始至终都不协和为特点的勋伯格的作品很不相同。音调的协和仍然是兴德米特的审美标准，不协和音的使用只是为了特殊效果。

他经常采用对位写法，例如《画家马蒂斯》中有许多赋格曲和

其它类型的模仿式写法。他为管弦乐队中的各种乐器与钢琴所写的很多奏鸣曲，由于有三条旋律线进行——一个独奏乐器声部，两个钢琴声部——，所以很象巴赫的室内奏鸣曲。兴德米特的对位常常是不协和的，不过象他的和声一样，各声部之间的关系在结束时都变得协和起来。

兴德米特喜爱室内乐小组，尤其是按常规乐队组织的各种组合。他的《钢琴、铜管乐器和竖琴音乐会乐曲》是这方面典型的例子，被称做室内乐(Kammermusik)的、采用了各种配器的作品也是如此。

兴德米特非常喜欢各种巴罗克形式和结构，他经常写卡农和赋格、室内奏鸣曲及成套的变奏曲。他的被称作奏鸣曲的作品大多是以巴罗克形式，而不是古典形式为依据。

我们已经在本文中对兴德米特的音乐和巴赫的音乐作了几点比较。这两个人在创作生涯方面也有许多类似的地方。巴赫与兴德米特都是重视实践的音乐家，都能演奏很多种乐器，而且不管是哪种乐器都能从中感到乐趣；他们二人都热衷于指导学生音乐团体和专业团体。在他们两人的音乐中都有许多德国人所称的“演出喜悦”，即纯粹由音乐演奏中所得到的快乐。他们在旺盛的青年时期的最初阶段以后都连续不断地创作，但风格没有发生什么根本变化。除了一些大型的、严肃的、典范性的作品外，他们都写了许多为教学用的简单作品。在他们两人的音乐中都有时会出现缺乏感情和缺乏深意的表现，但他们也都能不时写出深刻的、有象征意义的音乐。

推荐读物

伊安·肯普(Ian Kemp)的《兴德米特》(1970年伦敦版)和杰

弗里·斯克尔顿(Geoffrey Skelton)的《兴德米特》是两本有价值的著作，各种期刊上还有数量可观的有价值的文章。霍华德·博特赖特（Howard Boatwright）发表在《音乐季刊》卷L第3号(1964,6)的《作为教师的兴德米特》叙述了这位作曲家在耶鲁大学的教学情况。其它有价值的文章有：《音乐与文学》(Music and Letters)1932年2月号上刊载的《兴德米特与新古典派音乐》；《音乐评论》（Music Rewiew)1952年2月号上刊载的威廉·希曼森(William Hymanson)的《兴德米特的变奏曲》和1954年10月号上鲁道夫·斯蒂芬(Rudolf Stephan）的《兴德米特的〈圣母的生活〉——评它的两个版本》(Hindmith's Marienleben: An Assessment of Its Two Versions)。这一期《音乐评论》上刊载的由诺尔曼·卡兹顿(Norman Cazden）写的《兴德米特与自然》（Hindmith and Nature）和发表在该杂志1965年5月号上、理查·博比特写的《兴德米特的十二音音阶》(Hindmith's Twelve—Tone Scale)是两篇反驳兴德米特理论观点的、分析透彻的文章。

兴德米特在哈佛大学所作的演讲已出版，书名为《一位作曲家的水平与局限》(A Composer's Horizons and Limitations，1952年剑桥版)。此书对他的思想作了透彻的论述，值得一读。他在《作曲技巧》（The Craft of musical Composition，1941年英文版）一书中对自己的理论作了阐明。H.W.海因晒莫尔(H.W.Heinsheimer)的《升F中的动物展览》（Menagerie in F Sharp，1947年纽约花园城版）对两次世界大战之间奥地利和德国的音乐情况作了准确的、饶有趣味的描述。

第十五章　苏维埃俄国

苏联艺术家是人类灵魂的工程师。

——J.斯大林

在前面各章中，我们已经讨论了二十世纪音乐的主要潮流，并且确定了法国和德——奥——匈这两条发展主线。大部分重大革新和音乐语汇的增加正是在这一范围内实现的。

本章将对俄国在音乐上的贡献作一概述。在下两章中，我们还将分别介绍英国和美国的音乐成就。我们将会看到，这三个国家的作曲家们都或多或少地受到德彪西、斯特拉文斯基或勋伯格的影响，影响的大小取决于他们与这三位作曲家接触的多少，对他们赞成的程度和本国民族音乐传统的深厚程度。

俄国在音乐上的成就特别使人感兴趣。由于这个幅员辽阔的国家在地理上与外界隔离，所以它在欧洲的文化舞台上是一个后来者。但是到了十九世纪中叶，它已经在音乐和文学上作出了伟大的贡献。那时的俄国作曲家们已经完全熟悉了西欧的音乐，并且对他们本国的民间音乐宝库也有了深切的了解。第一次世界大战爆发前，俄国已经能以它的作曲家、歌剧团、管弦乐队以及莫斯科和彼得堡的音乐院培养出来的杰出的表演家们在音乐活动方面与其他一些欧洲国家相抗衡。前面已经指出过，西欧的作曲家们也曾受到莫索尔斯基、里姆斯基-科萨柯夫和斯克里亚宾的影响。

1917年的俄国革命给俄国带来了巨大的社会变革，其深远的意义和影响迄今难以估量。随之而来的是历时数年的政治动乱和社会阶层的广泛变化。二次世界大战曾威胁到俄国的生存，但它在战后却成了世界强国，从一度是孤立的国家登上世界舞台的中心。

在从本世纪初开始俄国所经历的一切巨大变化的过程中，对音乐和音乐家的培植一直没有停止过。无论是沙皇时期还是苏维埃时期，各个音乐学院都在继续培养音乐人才，歌剧、舞剧、音乐会从未间断。

俄国艺术家们已经懂得他们的主要职责是歌颂国家或陶冶他们同胞的情操，或使他们的同胞得到娱乐。国家颁布了关于音乐、绘画、文学风格的规定，不服从规定的个人主义的艺术家被废黜，遵守规定者则得到相当高的待遇。

尽管有这些限制，俄国作曲家们对二十世纪的音乐仍然作出了不可忽视的贡献。在很多有贡献的人中，谢尔盖·普罗科菲耶夫和季里特米·肖斯塔科维奇两个人在西方最为有名。他们两人在政治上都曾得宠和失宠过数次。

普罗科菲耶夫(1891—1953)

普罗科菲耶夫既是东方人又是西方人，因为在回到祖国之前，他在西欧生活了很多年。他生于桑佐夫卡村，他父亲是当地大量地产的管理人。由于他们远离任何文化中心，他的受过良好教育的双亲亲自监督他的学业；他的母亲是一个出色的钢琴演奏者，对他进行了音乐教育。普罗科菲耶夫在幼年时便表现出明显的音乐才能，五岁时即开始写一些短小的曲子。八岁时，他曾被带往莫斯科看歌剧，一回到家他便想写一个歌剧。当他的学习要

求超出了他母亲的教学能力时，作曲家格里埃尔被请到他们家共渡 1902 和 1903 年的夏天，以便指导小普罗科菲耶夫作曲。1904年母子移居彼得堡，于是普罗科菲耶夫进入了音乐学院。这个十三岁的儿童向考试委员会递交了四部歌剧、两首钢琴奏鸣曲、一首交响曲和数量众多的钢琴曲。此后十年中，他成为一个不受羁束的学生，即使象里亚多夫和里姆斯基-科萨科夫这样杰出的教师的教程都难以使他接受。他在钢琴演奏方面的才能是毫无疑问的，他很快就成为一位钢琴演奏名家。

第一次世界大战前的几年中，彼得堡对西方新音乐表现出相当大的兴趣。普罗科菲耶夫被那新的风格所吸引，而且他也作为一位在音乐上以肆无忌惮的不协和而与斯特拉文斯基和巴托克并驾齐驱的作曲家而闻名。1914年，他去伦敦参加了贾季列夫的歌剧节的开幕式，听了《春之祭》乐曲。在那里，他结识了贾季列夫，并接受这位杰出的舞剧团经理的委托写了一部舞剧音乐。贾季列夫希望获得一部能够象斯特拉文斯基最新作品那样轰动观众的作品，于是向他推荐了另一个关于俄国野蛮时代的题材。舞剧虽然由于战争没能上演，但是普罗科菲耶夫为舞剧所写的音乐《赛西亚组曲》(Scythian Suite)证明了贾季列夫确实找到了一位能够实现他的愿望的作曲家。

普罗科菲耶夫与 1917 年的革命不曾发生过任何关系，因为就在这一年，他作为钢琴家——作曲家离开俄国到世界各地进行访问演出。1918年，他在纽约作了首次演出，在此后的十四年中一直过着在各地进行巡回演出的钢琴家的生活。巡回演出的空隙期间，他先是在巴伐利亚的一个山村里住了几年，后来移居到巴黎住了十年。

当时，斯特拉文斯基和新古典主义正统治着巴黎音乐界。由于普罗科菲耶夫的音乐不属于新古典主义，所以没有引起巴黎人

的注意。只有受贾季列夫委托而写的歌颂新俄国工业化的《钢铁跃进》(Le Pas d'acier, 1924) 和《浪子》(The Prodigal Son, 1929)这两部舞剧音乐受到赞赏。

在回祖国进行几次访问以后（他的音乐会和音乐在苏联受到了热烈的欢迎），普罗科菲耶夫回国定居，除了在1937年和1938年中两次去美国旅行外，他一直住在苏联直至去世。很明显，他曾经在创作上完全符合苏维埃的文艺思想，而且在不得已时能够接受公开的批评。他也曾为创作上的"越轨"而向苏共中央作过检查。他写过一些宣传性的作品，其中有一首大合唱以马克思、列宁、斯大林著作中的词句作为歌词，但有趣的是这一作品并未在评论界和公众中获得成功。

尽管不时受到国家的批评，普罗科菲耶夫一生中最后的二十年仍然是他创作最旺盛并充满了荣誉的时期。他多次获得斯大林奖金，这是俄国给予艺术家的最高奖赏。他的歌剧、舞剧和电影音乐也给他带来了大量的金钱收入。他最后创作的那些交响曲、协奏曲和钢琴奏鸣曲都是我们时代重要成就中的一部分，虽然这些作品是在一个可能被大多数西方作曲家认为无法进行创作的环境里产生出来的。

普罗科菲耶夫的作品

普罗科菲耶夫的主要作品中有八部歌剧(其中一部未完成)、八个舞剧、若干话剧和电影的配乐、九首大合唱、七首交响曲、五首钢琴协奏曲、两首小提琴协奏曲、一首大提琴协奏曲、少量的室内乐和数量众多的钢琴曲（其中包括九首奏鸣曲）及许多歌曲。普罗科菲耶夫一生的三个阶段——求学时期、国外时期、回国定居时期——形成了三个风格时期。我们将把上述那些作品放在三个时期中加以讨论。

第一时期1908—1918

在第一时期中，普罗科菲耶夫的音乐充分说明他反对崇拜任何偶像和不喜欢后期浪漫派的半音阶手法与过分雕饰的风格。他的早期作品中有很多钢琴作品，其中最有名的《恶毒的建议》(Suggestion diabolique, 1908)是典型的例子。它表现出作者对古怪、讥讽、"阴暗"情绪的偏爱，这种情调在他以后的作品中经常出现。另一个特点是，他把钢琴作为连续敲击而不是有表情地触弹的乐器来处理。富有活力的节奏和九度复音构成的嘈杂喧闹的旋律，完全象本世纪早期的创作一样，向纤细的感受力无情地发出了吼叫。这时期的其他重要钢琴作品有《讽嘲》(Sarcasms)、《短暂的景象》(Fugitive Visions)和那首杰出的《托斯卡舞曲》。这些早期的钢琴作品显示了普罗科菲耶夫在钢琴音乐创作风格上的很多特点，演奏者必须有耐力和灵巧的技术才能弹奏出那些飞一般地快速跳跃、连续重复的和弦和技巧性强的辉煌明亮的乐段。

这些钢琴作品表现出一种顽皮的孩子以吵闹和戏弄他的长者为乐的态度——这种态度在他题名为《滑稽演员》(Chout)的舞剧和根据陀思妥也夫斯基的小说《赌徒》(The Gambler)改编的歌剧中也可以看到。

普罗科菲耶夫最有名的早期作品是《古典交响曲》(1917)。这首作品显示了他的音乐个性的很不同的另一面。在这首唤起人们对十八世纪的向往的乐曲中，象《赛西亚组曲》那种狂暴的野蛮性不见了，代之而占主导地位的是优美、抒情的旋律。在这位作曲家后来的作品里，这两种非常吸引人的特点愈来愈突出。

第二时期1918—1932

这一时期是普罗科菲耶夫在国外度过的，然而是一些使他感到失望的岁月，因为他没有能够象勋伯格那样在自己周围聚结一些热心弟子，也没有象斯特拉文斯基那样在社会上大出风头。那

时，他基本上被看作是一位钢琴演奏家而不是作曲家。事实上，那一时期他的大部分作品也确实不十分吸引人，因为它们既失掉了以前作品中那种蓬勃的生气，又尚未达到后期作品中的那种纯粹的抒情性。但是有几个值得注意的例外，例如他的令人喜爱的幻想歌剧《三个柑桔之恋》，这个作品1927年在芝加哥进行了首次演出。为贾季列夫的两部舞剧所写的音乐和《第三钢琴协奏曲》也是非常成功的作品。

这首受到广泛喜爱的《第三钢琴协奏曲》是这位作曲家最富有灵感的作品之一，它凝聚着这位作曲家许多最有特点的风格要素。这首乐曲的开始是由单簧管奏出的一段稍带俄罗斯风味的轻柔的旋律：

例106



一个喧闹的C大调片断很快便在弦乐上出现，导入了呈现第一主题的钢琴独奏。

例107



这一主题的精彩之处大部分表现在节奏上，虽然在它结束时有一个很有特点的、在和声上向远关系调的"暗渡"。接着，乐队与独奏者开始交相辉映地进行，直到第二主题的出现。此处我们看到的是一个佯装严肃、言词刻薄的普罗科菲耶夫(见例108)。

一个半音阶结束性主题导向了展开部，它仅与前奏中缓慢的主题有联系，这是一个颇为罕见的、独特的手法。

例108



在再现部，钢琴和乐队两者所担承的任务互相颠倒过来了。这时，由独奏的钢琴演奏音阶式的快速的片段——这是整个协奏曲曲目中最令人激动的乐段之一。第二主题被配置了一些更带刺激性的“音调乖舛”的和声，而这一乐章就在辉煌的、炫耀技巧的快速片段弹奏中结束了。

第二乐章非常恬静，与前一乐章形成了鲜明的对比。长笛和单簧管先奏出了一段旋律，后边的各段变奏即以这一段旋律为基础。

例109



第一个变奏是一段配置着大量半音阶和弦的和声在远关系调上的独奏。第二个变奏开始时是钢琴上奏出的猛烈而快速的音阶同小号在另一个调上奏出的第一主题的一些片断。这一变奏非常自由，但是在末尾的合乎规则的变格终止处使用了通常的处理方式。接着是三个具有对比性的自由变奏，然后主题以其原型在长笛上出现，同时独奏的钢琴用断奏的方式奏着高音部和弦，给这一乐章造成了一个非常迷人的结束。

第三乐章是一个富于对比的乐章。主要主题的循环反复使这一乐章具有一个有所改变的回旋曲的形式，它的不规则的节奏变化很有特点：

例110



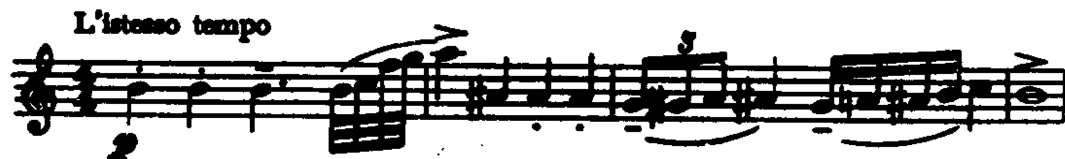
这一个乐章中有一个具有对比性的缓慢的中间乐段，它那宽广的、如歌的旋律很象一首美国黑人灵歌：

例111



与此相对比，还出现了一段新的旋律，它的急速上下滑奏和总的轮廓表明它符合“布鲁斯”传统手法：

例112



在开头处曾经使用过的那一活泼有力的素材再现之后，整个协奏曲在乐队和钢琴强奏的一些C大调和弦的轰鸣声中结束。这一乐章从头到尾需要钢琴独奏者具有极高的演奏技巧。这是普罗科菲耶夫为自己写的，他的手指和手腕传说象钢铁一般有力。

第三时期1932—1953

普罗科菲耶夫回国以后所写的作品在形式和风格上极为多样化。一方面是为专门需要所写的一些群众性爱国歌曲和进行曲，例如《十月革命二十周年纪念大合唱》，另一方面是一些朴素的作品，如曾使这位作曲家受到全世界千百万人喜爱的《彼得与狼》。此外，为电影《基耶少尉》所写的音乐和他的舞剧《罗密欧与朱丽叶》、《灰姑娘》同样得到广泛的赞许。在这些作品中，以前作品

里不曾受重视的抒情性占据了重要地位。歌剧《战争与和平》、《第五》和《第六》交响曲以及后来的许多钢琴奏鸣曲和钢琴与小提琴的奏鸣曲都是这位大师的成熟作品。

刚才讨论过的《钢琴协奏曲》表明普罗科菲耶夫是一位体魄强健、性格外向的人，而他回苏联后，于1935年所创作的《第二号小提琴协奏曲》则说明他是一位杰出的抒情作曲家。这一小提琴协奏曲，以其许多如歌的旋律和符合小提琴音乐的写法，已经成为二十世纪最受欢迎的协奏曲之一。

风 格 特 点

当普罗科菲耶夫还是一个青年作曲家时，他就对斯克里亚宾的极端半音阶风格和德彪西的零散的暗示性手法采取了反对的立场，而写率直的、清晰而不隐诲的音乐。虽然他的作品随着他的成熟而变得过分老成，但直截了当的表现方式仍然一直是其主要的特点。例如在一个其他作曲家们的乐谱上是黑鸦鸦一片升降符号的时期，他却喜欢采用C大调。

我们已经注意到他笔下很多旋律的抒情性和歌唱性。属于这类作品的《第五交响曲》一开始就是一段优美流畅的旋律。这首交响曲的旋律之多达到二十世纪音乐中所罕见的程度。这些旋律经常是由小的音程构成的，偶然跃向上边的八度。普罗科菲耶夫习惯用均匀的四小节乐句构成对称的乐段；这样的规整性可以帮助说明其表现方式的直截了当。但是这种规整性有时因为旋律的反复是在小节的另一地方开始而被打乱。他常常使用所有俄罗斯人熟悉的调式音阶，尤其喜爱混合里底亚调式(Mixolydian mode)

普罗科菲耶夫喜欢有力的、鲜明的节奏，他写了很多进行曲(《三个柑桔之恋》中的那首进行曲即是一例)和舞蹈音乐风格的乐

曲。在快速的乐章中，他经常重复使用一种简单的八分音符的固定音型来构成一些大的高潮。不过，在他的《第七钢琴奏鸣曲》中，可以看到与他使用规整节奏的习惯不同的例外：这里出现的主要是一种激荡人心的$\frac{7}{8}$拍子。

普罗科菲耶夫的音乐有着稳固的调性，他用的和弦也是三度构成的。他对不协和音采取有节制的态度，因为他是为了构成一些紧张点，而不是作为正常的和声气氛使用不协和音的。偶尔他也写一些多调性的片断，有时他还大小三度同时使用或者把它们紧密地联系起来使用。《第六钢琴奏鸣曲》的开头处在这方面提供了一个显著的例子：

例113



此处有一个特殊的和声设计——它在普罗科菲耶夫笔下出现得如此频繁，以致成为他的最有代表性的特点——，即以一个在某一调上的片断开始，然后没有任何过渡或准备便突然转入一个远关系调。这样的例子在他的作品中随处可见。这里想到的两个例子见之于他的《彼得与狼》的前奏和《第三钢琴协奏曲》开始部分的主旋律。由于普罗科菲耶夫的风格基本上表现在和声和节奏变化上，所以对位在其中只起很小的作用。

他把钢琴当作一种打击乐器来处理，这一点前面已经谈过了。当然这并不是他的唯一的手法，因为他为这一乐器也写了许多优美、精巧的音乐。他在管弦乐配器上所显示出的造诣正如人

们对一个里姆斯基-科萨科夫的学生所期望的那样高超。与他的很多同代人不同，他通常采用完整的交响乐队，对独奏的木管乐器表现出特别的感受力。虽然他对新奇的效果不是经常有兴趣，但是他的《亚历山大·涅夫斯基》中的“冰上战斗”那一乐章在独特的色彩方面是十分突出的。

在乐曲的组织上，普罗科菲耶夫满足于采用经过时间考验的古典时期的各种形式。在《纽约时报》1937年发表的一篇访问记中，普罗柯菲耶夫曾说：

> “我力求更加朴素和更多的旋律性。当然，我曾在年轻的时候使用了不协和的手法，不过从那时以来不协和的手法被人们使用的过多了……我们要求一种更朴素的和更富有旋律性的音乐风格和一种较朴素的、较不那么复杂的情感状态。我们要求不协和作为音乐的一种成份再降回到它的适当的、主要视旋律线的需要而定的地位。
>
> 换句话说，音乐确实已经达到了和超过了它实际上要达到的不协和性和复杂性的最大程度……
>
> 因此，我认为我和许多与我共事的作曲家们所期望达到的一种更加朴素、更有旋律性的表现方式是将来音乐艺术发展的必然趋向。”

优秀的作曲家有时可能是一位蹩脚的预言者！

肖斯塔科维奇(1906—1975)

季米特里·肖斯塔科维奇是苏联的一位更有代表性的作曲家。与普罗柯菲耶夫相反，他是在十月革命后的俄国接受他的全部教育的。此外，他很少在国外居住。他1906年出生于彼得堡。和如此多的作曲家的情况一样（如普罗柯菲耶夫、巴托克和普朗

克等)，他的母亲也是一位受过良好训练的钢琴演奏者。他最初的音乐经验就是在他母亲的指导下获得的。十月革命后的两年，在他十三岁的时候肖斯塔科维奇进入了彼得堡的音乐学院，在那里他是一位才华横溢和与各方面合作得很好的学生。四年以后，他作为钢琴演奏者结束学业，并继续在里姆斯基-科萨科夫的学生斯坦伯尔格(Steinberg)的指导下学作曲。

二十年代中，彼得堡对西欧的新音乐仍然有兴趣，一些重要的作品，如斯特拉文斯基的舞剧、贝尔格的《沃采克》、马勒的交响曲以及勋伯格和米约的作品，都在此获得了上演和讨论的机会。那些所受的训练绝大部分是学院派和守旧的作曲专业的学生们对这些演出曾抱有很大的兴趣。肖斯塔科维奇的早期作品，如《三首狂想舞曲》(Three Fantastic Dances)和讽刺性的舞剧《黄金时代》(The Golden Age，著名的"波尔卡"舞曲即出自于此)表明了他对那种咄咄逼人的、不协和但令人愉快的音乐是熟悉的。

在1925年，他完成了他的第一部交响曲。这是一首值得注意的作品。虽然它显示出受到了风格特点与作者相反的作曲家如斯特拉文斯基和马勒的影响，但它远远超过了一首习作。这首乐曲接着就在苏联演出了，不久以后又在欧洲和美国演出，在世界上广泛地引起了对这位富有才华的青年作曲家的注意。这首乐曲给人留下这种印象是不足为怪的，因为尽管它不拘一格，兼收并蓄，但它还是确立了一种强烈的音乐个性。其中值得注意的是：对乐队的处理十分鲜明(很少有密集的音响)，具有讽刺性的第一主题无准备的突然转调，谐谑曲的尖酸刻薄，慢乐章中如泣如诉的双簧管独奏，预示多调性冲突的小号号声，以及在最后乐章中从焦虑和恐怖的旋律向宏伟的、充满了胜利气氛的结尾的过渡。所有这些表现方式和效果都成为肖斯塔科维奇成熟以后的风格中永久

的因素。他的《第一钢琴协奏曲》和几首钢琴序曲同样在国内外给人们留下了非常深刻的印象。

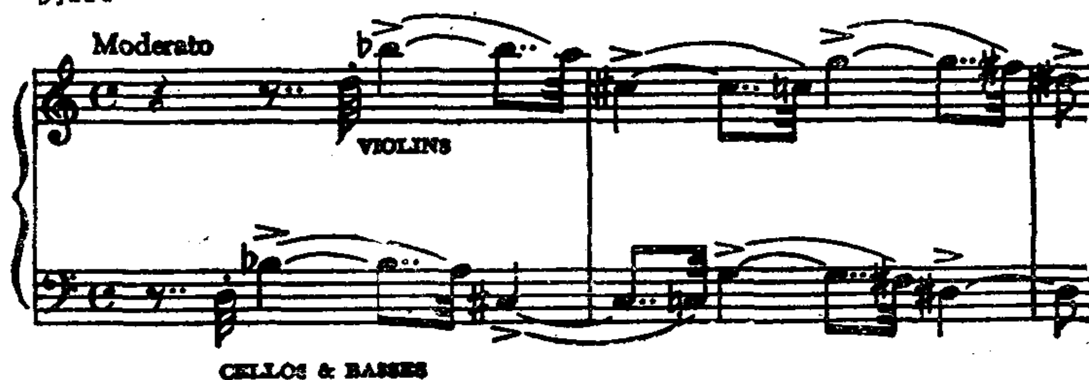
有了这样一个光明的开始，人们可能认为肖斯塔科维奇的创作生涯将是平安、顺利的。从根本上说，确实如此。他曾成为俄国最受尊敬的公民之一。不过，尽管如此，他还是受到了苏共官方发言人的两次严厉的批判。他的《姆岑斯克县的马克白夫人》(1934)使他受到第一次谴责。虽然这一歌剧为广大的公众所接受，但是突然被禁演了，并且被指控为音乐上的滔天罪行。它被认为是“形式主义”的——这是苏联或用以指责一件没有充分宣传教育作用的作品，或用以指责过份受到西方“颓废”音乐影响的作品的惯用语。故事内容的猥亵和受了《沃采克》影响的不协和的音乐确实有可能使得《马克白夫人》不是那样一部能激励人们的作品。肖斯塔科维奇公开地接受了批判，并作出改正他的音乐创作道路的保证。他继续留在莫斯科音乐院任教，这是一个有极大荣誉的职位，同时仍继续从事作曲。随着他的《第五交响曲》(1937)的问世，他重新获得俄国最受崇敬的作曲家的地位。

肖斯塔科维奇的作品

肖斯塔科维奇的一些重要作品已经在前边谈到了。下面按类加以综述。肖斯塔科维奇主要是一位交响曲作曲家，这一点已为他的十五首交响曲(1926—1972)所证明。两首钢琴协奏曲和为数众多的钢琴独奏曲表明了他对钢琴的爱好。在《马克白夫人》以后，他没有写过任何歌剧，但是这一作品的修改本《卡婕林娜·伊斯迈罗娃》(Katerina Ismailova)获得了多次上演的机会，而且唤起了对他以前创作的歌剧《鼻子》(The Nose)的兴趣。他的室内乐是一个重要的方面，特别是其中的《钢琴五重奏》(1940)、《第二号三重奏》(1944)以及十二首弦乐四重奏(1939—1968)。

肖斯塔科维奇在他的《马克白夫人》受批判后，于1937年写了《第五交响曲》，而且称它为一个"苏维埃艺术家对公正批判的回答"。这首交响曲使他重新获宠，从各方面说，这也确是他的最有代表性的作品。这是一首大型的交响曲，开始是一个沉思的，速度缓慢的奏鸣曲形式的乐章。第一个主题组是由两种成分组成的——一段由卡农曲形式出现的高高低低、曲折很多的旋律和一个预示不详的四个音符下行音阶的片断：

例114



例115



这两个成分构成通过透明的管弦乐配器效果进行的一问一答的主题，这种透明的管弦乐配器在《第一交响曲》中已经表现出来了。

第二主题是在一个跳动的节奏音型伴奏下的一段音域宽广的旋律。除了其音域宽广外，它还象普契尼的咏叹调那样奔放：

例116



当展开部开始时，一开头出现的那个四个音符的主题又在低沉的铜管乐器上出现，它以很多种经过伪装的形式和很多种色彩变化贯穿这一乐段。肖斯塔柯维奇对乐队加以分层处理，使每一部分都充满了节奏音型和主题所衍生的旋律，而且各组之间常常产生多调性的冲突。于是，随着同时出现的、由开头第一小节中的节奏音型衬托的铜管乐器奏出的第二主题的展开，各种冲突的力量所产生的汹涌澎湃的气势达到了高潮。

在被大大缩短了的再现部，开始时是用第一个主题组(theme-group)的素材进行有力的齐奏，然后是第二主题的一个堂皇宽广的呈示部，不过这一次用的是平行大调。在长笛和圆号之间对再现部进行的卡农式处理别有趣味。当这一乐章接近结束时，长笛奏出了开头一段旋律的倒影。小号和叮当做响的钢板琴又作了最后的润色。

第二乐章是狂放的谐谑曲，具有在俄罗斯音乐中经常听到的那种古怪的、带有讥讽情调的特点。这一效果是通过以下三种因素取得的：开头陈述部降E调单簧管的尖锐刺耳的音调，频繁的调性变化(乐段开始是一调而结束时是另一调)，以及对流行风格的游戏性模仿。在形式上，它采取了传统的小步舞曲及复三段式中段(minuet-and-trio)的格式。在带有旧制度情调的中段中，小提琴起了重要作用。第三乐章是一段给人留下深刻印象的、极为动人的广板。小提琴分成三组，中提琴和大提琴各分成两组，它们构成乐曲开始部分所特有的那种热烈的弦乐音响色彩。此处使用了若干圣歌式的主题，第一个主题是平静的：

例117



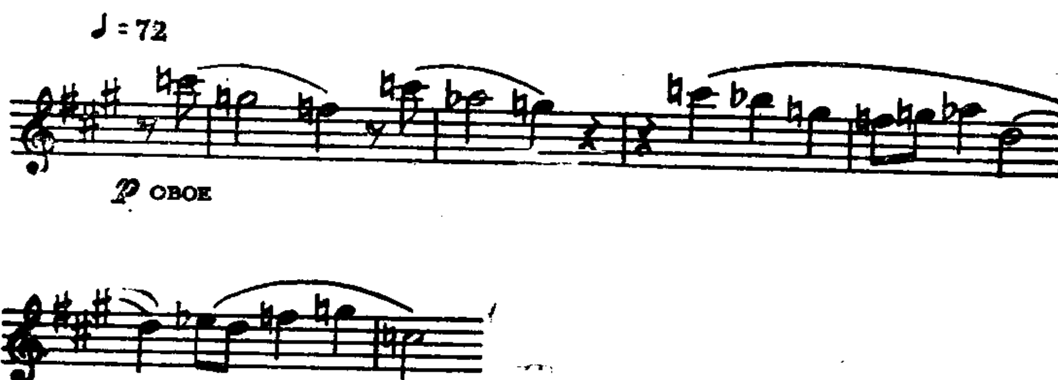
第二个主题较为急促，虽然与前一个主题紧密相关：

例118



第三个主题由长笛奏出，与第一乐章中的正主题相似。在这一材料经过各种排列顺序不同的反复后，双簧管以如下一个对比性的主题开始了本乐章的中间部分：

例119



木管乐器的进入接替了以弦乐音色为主的第一段，不过前两个主题很快便再次出现，逐步达到了高度紧张的顶点，这里也使人想起了普契尼。开头乐段的一次简略再现，其中包括前面所举的选自第一乐章的例114，结束了这一乐章。

最后的乐章是一次力量的猛烈爆发。它类似一首进行曲，强烈有力、循环反复的节奏使它具有一种粗犷的力量。第一主题由小号、长号和大号奏出：

例120



随后紧接着一段非常热烈的舞曲：

例121



这两个主题被发展成为巨大的音响洪流，最后一段如歌般的圆号声打断了这一音响洪流，引进了宁静的中部。开头处那一蓬勃有力的主题再次出现，并由一个在圆号上奏出的、由例120的那一圣歌形式构成的结尾结束了这一气势磅礴的交响曲。

《第五交响曲》说明肖斯塔科维奇直接继承了俄罗斯的音乐遗产，因为里姆斯基-科萨科夫和柴科夫斯基都是写这类音乐的前辈。很明显，革命和政权的根本改变并没有打断文化传统的连续性。

风 格 特 点

由于肖斯塔科维奇同普罗科菲耶夫在音乐风格上有许多相同点，这里对肖斯塔科维奇的音乐就不作详细的阐释了。这并不是说这两位作曲家的音乐没有可区别的地方。他们每人都有其自己的风格，不过他两人的历史背景和音乐上的大方向是共同的。

特别是在他的早期作品中，肖斯塔科维奇象普罗科菲耶夫一样，通过对十九世纪流行的音乐的嘲弄性的、怪诞的模仿，表现出对过去音乐的蔑视。他的舞剧《黄金时代》中的“波尔卡舞曲”和他的《第一交响曲》的第三乐章中的圆舞曲就是例证，这两首舞曲的

特点是使用不协和的和声和已成为陈词烂调的伴奏音型。

肖斯塔科维奇与普罗科菲耶夫都喜爱大型的、有强烈效果的音乐。前者的交响曲均具有音域宽广、高吭激昂的旋律，坚定的节奏音型（、♩♫♩♫ 是他们最喜爱的节奏型），哀歌似的缓慢乐章，粗犷而欢快的谐谑曲以及充满了生气的终曲。在他的后期作品中，肖斯塔科维奇在广阔性上超过了普罗科菲耶夫。

肖斯塔科维奇在管弦乐的写法上是一位更富有色彩的作曲家。人们会想到那些特别的效果，例如在《第一钢琴奏鸣曲》的末尾处出现的那支喧闹的小号，《第五交响曲》中小提琴的滑奏，以及在歌剧中通过乐队的配器刻画人物性格的很多巧妙手法。肖斯塔科维奇与普罗科菲耶夫在风格上的一个重要的不同之点是，肖斯塔科维奇喜欢对位写法所产生的效果。普罗科菲耶夫没有写过任何正规的赋格曲，而肖斯塔科维奇则写了一组钢琴前奏曲和赋格曲。另外，肖斯塔科维奇的《钢琴五重奏》的第一乐章也是一首扩展了的赋格曲。《第五交响曲》的那一卡农曲式的开头也说明了他对对位法的兴趣。

尽管肖斯塔科维奇一生大部分时间生活在国内，但是他的音乐却比年长的普罗科菲耶夫的音乐更为兼收并蓄，更受到西方作曲家，如马勒、斯特拉文斯基和贝尔格的影响。然而对这两位作曲家以及他们的许多名声稍小的同胞最有力的影响则来自十九世纪俄罗斯音乐的丰富遗产。或许是由于他们的作曲家被禁止使用实验性的手法，或许是由于他们天性守旧——不管由于什么原因——这个在二十年代早期经历了最激进的社会变革的国家所产生的音乐是最少实验性的。

推 荐 读 物

伊兹雷尔·V·涅斯蒂耶夫(Israel V. Nestyev)的《谢尔盖·

普罗科菲耶夫，他的音乐生活》(Serge Prokofiev, His Musical Life, 1946年纽约版)，是一部倾向苏联观点的、但对普罗科菲耶夫进行全面研究的著作。尼古拉·纳巴科夫(Nicola Nabakov)的《旧友与新音乐》(Old Friends and New Music, 1951年波士顿版)中的"谢尔盖·谢尔盖维奇·普罗科菲耶夫"一章对这位作曲家的个性作了精辟而富有趣味的介绍。读者还可以参阅维克多·谢洛夫(Victor Seroff)的《谢尔盖·普罗科菲耶夫：一个苏维埃的悲剧》(Sergei Prokofiev: A Soviet Tragedy, 1968年纽约版)。

关于肖斯塔科维奇，有两部传记：伊凡·马尔蒂诺夫 (Ivan Martynov)的《季米特里·肖斯塔科维奇：其人及其创作》(Dmitri Shostakovich: The Man and His Work, 1947年纽约版) 和维克多·谢洛夫的《季米特里·肖斯塔科维奇：一位苏联作曲家的生活与背景》(Dmitri Shostakovich: The Life and Background of A Soviet Composer, 1943年纽约版)。《音乐季刊》卷XXVIII (1942) 刊登的尼·斯洛尼姆斯基 (Nicola Slonimsky) 的文章《季米特里·肖斯塔科维奇》和《速度》(Tempo)1959年冬季号中休·奥托韦(Hugh Ottaway)的文章《肖斯塔科维奇：某些后期的作品》(Shostakovich: Some Later Works) 全面介绍了肖斯塔科维奇的早期和新近的作品。

有数种更广泛地涉及现代俄国音乐的书，其中有杰拉尔德·亚伯拉罕(Gerald Abraham)的《八位苏联作曲家》(Eight Soviet Composers, 1943年伦敦版)，列纳·莫伊森科(Rena Moisenko)的《现实主义音乐：25位苏联作曲家》(Realist Music: 25 Soviet Composers, 1949年伦敦版)和伊戈尔·博埃尔扎 (Igor Boelza)的《苏联音乐家手册》(Handbook of Soviet Musicians, 1943年伦敦版)。还需要提到的有尼·斯洛尼姆斯基发表在《美国音乐学

学会杂志》第三卷第三号上的文章《变化中的苏联音乐风格》(The Changing Style of Soviet Music)和他在《1900年以来的音乐》(前面已引用过)一书中对苏联各种正式法令的译文。亚历山大·韦尔特(Alexander Werth)的《音乐的喧嚣》(Musical Uproar, 1949年伦敦版)叙述并翻译了在具有重要意义的1948年世界知识分子大会上的发言。

新近有两部书已经超过了前边提到的大部分著作。它们是斯坦利·克列勃(Stanley Krebs)的《苏联的作曲家和苏联音乐的发展》(1970年纽约版)和鲍里斯·希瓦兹(Boris Schwarz)的《苏俄的音乐和音乐生活，1917—1970》(Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917—1970)。

第十六章 英　　国

> 我经常因为提供了美味的家常便饭而感到心满意足，并且希望人们在品尝中对我的烹饪进行检验。
>
> ——拉尔夫·沃恩·威廉斯

在二十世纪上半叶，英国结束了历时二百年的屈从于德国和意大利音乐和音乐家的附庸地位，再次成为具有重要意义的音乐生产者。虽然英国的音乐成就在中世纪后期和文艺复兴时期曾经具有头等重要的意义，但自浦塞尔（Purcell）去世后不曾出现过其他的本民族杰出的作曲家。从那时起，外国的作曲家统治了英国的音乐舞台：十八世纪是亨德尔，十九世纪是从门德尔松到勃拉姆斯的德国交响曲作曲家和从贝里尼到威尔第的意大利歌剧作曲家。

然而，由于英国音乐具有一个独特的特点——对合唱艺术的巨大兴趣，英国的作曲家们在这些年间为许多地区性和全国性的合唱音乐节谱写了无数以亨德尔和门德尔松的作品为样板的大合唱和清唱剧。

在爱德华时代，一批可敬的，即使还说不上是有高度独创性的作曲家出现了。象与他们同代的美国人一样，他们或者倾向于勃拉姆斯的守旧派的理想，或者追随瓦格纳和施特劳斯的向前发展的方向。但是英国这一代中最重要的作曲家爱德华·爱尔加（Edward Elgar，1857—1934）却实际上是自学成材的。他的《谜

语变奏曲》(Enigma Variations, 1899)、大型清唱剧《格朗蒂乌斯之梦》(The Dream of Gerontius, 1900)和《小提琴协奏曲》(1910)已经被证明是具有永久价值的晚期浪漫派作品，它们现今仍在上演，甚至在英国之外的国家也有听众。

随着下一代作曲家的出现，英国进入了二十世纪。新一代的作曲家们对欧洲大陆上的新音乐潮流是了解的（其中许多人曾在法国学习），但是在本地、本民族的音乐活动中有两件事情使得他们的音乐具有了一种独特的“英国”性。第一个事件是1898年英国民歌协会的建立。这一团体专门从事搜集和出版那些过去一直未受注意的和即使曾被注意也可能不会引起专业作曲家兴趣的本民族曲调。本世纪最初的十年中，英国年轻的作曲家深受过他们在本国发现的调式旋律的影响——这些调式旋律与人们教给他们欣赏、创作的那种充满了半音阶的旋律是如此不同——，同时也为那些调式旋律的温和的$\frac{6}{8}$拍子所吸引。这两种因素在他们的很多作品中都表现得十分突出。

另一个对这一代英国作曲家的音乐产生了影响的非创造性活动是一部分被遗忘的民族遗产——十六世纪的声乐复调音乐——的编辑和出版。不仅伯尔德(Byrd)同塔沃纳(Taverner)的弥撒曲和经文歌，就连韦尔克(Weelks)与莫利(Morley)的牧歌都成为随时可以接触到的东西，这使年轻的英国作曲家们看到了和听到了与他们从教科书的规则中所学到的相差甚远的灵巧节奏与和声的运用。因此，二十年代初的英国作曲家们具有与他们海峡彼岸的同行们大大不同的民族传统——一种在他们音乐中常常明显地表现出来的传统。

沃恩·威廉斯(1872—1958)

在活跃于本世纪上半叶的众多的英国作曲家中，没有比沃恩·威廉斯(Vaughan Williams)更为重要的了。就他作品的范围和品种而言，就他逐步形成的非常独特的个人风格（以英国的传统为基础，但不是复古主义）而言，就他的教学活动而言，没有一个同代的英国作曲家可望其项背。

他的一生不曾有什么惊人的经历；虽然他在幼年时曾学过钢琴、小提琴与和声，但他从来不是一位专业的演奏者。在查特豪斯公立学校一毕业，他就进入了皇家音乐学院并随休伯特·帕里爵士学作曲。这位教师教导他的学生们要“写合唱音乐，合唱音乐才与英国人和民主主义者相称”。尽管他曾去慕尼黑听过歌剧《指环》，但这位年轻的作曲家在总的音乐文献面前是一个“痛苦的文盲”。在他的自传稿中，他曾谈到了他二十岁时第一次听贝多芬的《热情奏鸣曲》时所感到的惊奇。

沃恩·威廉斯接受了多年的训练。从皇家音乐学院毕业后，他在剑桥获得了学位，然后作为一个教堂的管风琴师和唱诗班的指挥定居在伦敦。1896年，他去柏林随麦克斯·勃路赫（Max Bruch)学习。返回英国后，他参加了民歌协会并开始接触民间音乐。民间音乐给他后来的作品留下了非常鲜明的烙印。在第一次世界大战中服役以后，他即开始在皇家音乐学院教作曲。除了在巴黎随拉威尔学习数月和在1923、1932、1956年三次去美国旅行外，他一生的其余时期都是在皇家音乐学院渡过的。沃恩·威廉斯不断地进行创作，在创作上非常谦虚谨慎，对他的几个同事的劝告和建议十分信赖，经常根据他们的批评改写自己的作品。在他的自传中，他特别举出曾经多年对他起过辅导作用的朋友和

作曲家同行古斯塔夫·霍尔斯特(Gustav Holst)，并对他表示特别的敬意。这类谢忱的表示在作曲界中是少见的。

他的作品不时地在一些合唱音乐节中演出。1914年他四十多岁时所写的充满了活力的《伦敦交响曲》给人留下了良好的印象。在此后四十年中，音乐界开始逐步认识到他是一位日臻成熟的作曲家，认识到他不曾追随那些在欧洲大陆上不断变化的风格，也认识到他从没有就地踏步不前。在他从六十岁到八十多岁的整个期间，他继续写出了愈来愈有力量的和出人料想的作品。当他八十六岁去世时，他留下了一份包括各种体裁的极为可观的作品目录。

沃恩·威廉斯的作品

沃恩·威廉斯写有：歌剧——《姓休的牛羊商人》(Hugh the Drover, 1911—1914)，《在恋爱中的约翰爵士》(Sir John in Love, 1929。作曲家在这一歌剧中编配的伊丽莎白时代的"绿袖党"[Green sleeves]的曲调非常有名)，室内歌剧《海上骑手》(Riders to the Sea, 1937)；舞剧——《约伯记》(Job, 1931)；许多话剧和电影配乐；大量宗教合唱音乐，其中包括最大型的g小调弥撒曲、管弦乐队伴奏的声乐作品与合唱歌曲(Part song)。他还写了九首大型交响曲和若干较小的管弦乐乐曲、协奏曲，少量的室内乐以及近百首歌曲。

为弦乐四重奏组和双弦乐队写的乐曲《托马斯·塔里斯主题狂想曲》(Fantasia on a Theme by Thomas Tallis, 1908, 1913和1919修改)是他的"英国"风格的一个范例。本世纪第一个十年中，在欧洲大陆上创作了很多狂热的音乐，例如《火鸟》、《期待》和《艾雷克塔》等作品，然而这一时代的英国乐曲却散发着永恒的庄严肃穆的气息。

随着《塔里斯主题狂想曲》的出现，英国音乐摆脱了两个世纪以来的德国音乐的统治，并开掘了一个本民族音乐之美的源泉。即使沃恩·威廉斯仅是根据伊丽莎白时期的曲调写一些流畅优美的狂想曲，他可能也会在二十世纪音乐中占有一个重要的地位，虽然是不甚突出的地位。然而，他发展了一种不仅具有民族的和个人的，而且具有国际意义的音乐风格。

他一生中所写的九首交响曲标志着他的音乐风格发展的几个阶段。前三首都有描写性的小标题。第一首(其中有合唱)的标题是《大海交响曲》(Sea Symphony)，写于1912年。1914年上演了他的《伦敦交响曲》，这首乐曲极妙地再现了伦敦这一城市的各种气氛。此后于1922年，他又完成了《田园交响曲》(Pastral)。《第四》(1935)、《第五》(1943)、《第六》(1948)交响曲都没有标题，但是它们的那些狂暴激烈的不协和音和有点令人生畏的性质显示出一种在不断发展中的音乐风格。《第七交响曲》题为《南极交响曲》(Sinfonia Antarctic, 1952)，是在这位作曲家为影片“南极的斯科特人”(Scott of Antarctic)所写的音乐的基础上发展而成的。《第八》(1956)、《第九》(1958)交响曲也是无标题的，它们是那样清新刚健，一点也不象是一位八十多岁老人的作品。

《第六交响曲》与这位作曲家早期的“英国”风格有很大不同。这是一首二十世纪中叶的乐曲：和声复杂而不协和，节奏强烈，旋律与乐队效果多姿多变，表现出一种犹豫和不安的情绪。

这首交响曲有三个相连的乐章和一个后奏。一个一往直前、富有冲力的两个调性(bitonal)的引子导入了烦燥不安的第一主题：

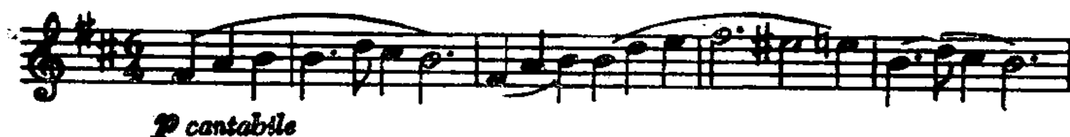
例122





在这一主题进入之后，引子中那一奔腾跳跃的音型仍然以伴奏形式进行。在这一庄严的开头部分之后出现的是一个完全出乎意料的第二主题，因为它是在富有“魅力”的低音伴奏下奏出的一段活跃的爵士乐调子。随后是一系列切分音的“摇曳”的旋律，直到下例这一抒情的结束性主题出现：

例123



显然，这位作曲家对这一素材十分喜爱。他对此恋恋不舍，以越来越多彩的各种变体加以反复。在简短的展开部和再现部，他似乎勉强地离开这一材料，然后又尽快地回到它上面来。

定音鼓一阵快速的滚奏和倍大提琴上一个持续的长音把第一乐章和第二乐章联结了起来。第二乐章是一段暗含着军乐成份的预示不祥的进行曲，突出的小号声和鼓声显示这一点。半音阶的正主题好象陷于低沉阴暗的气氛之中而几乎不能自拔。

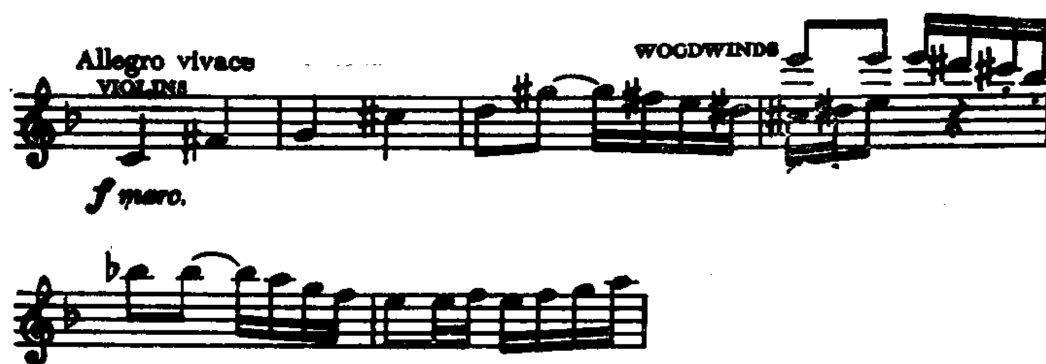
例124



这一主题最终升入较为明亮的高音区，然后出现了平行和弦的和声配置，很象他以前创作的《塔里斯狂想曲》中的和声。定音鼓与压低了声音的小鼓增添了丧礼般的严肃气氛。在对比的中段中，沉重的军乐曲与一些弦乐齐奏的片断交替进行。随后，开头一段中的节奏型逐渐变得明显起来，其中的材料再次出现。

第三乐章题名为“诙谑曲”，然而它并不表现轻松的嬉戏。由于节奏有力和不协和的对位，尤其是由于最大限度地利用了所谓音乐中的“魔鬼”(diablus in musica)，即增四度这一乐章，成为一首十分凶猛的乐曲。这里是它的开头部分：

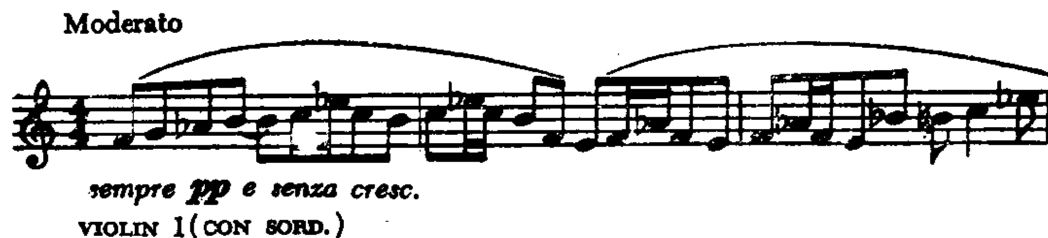
例125



“中段”(trio)突出了次中音萨克管，旋律颇带伤感情调。

后奏是一段疑惧不安的音乐，其赋格的写法、旋卷的半音阶主题和加了弱音器的弦乐音色很象巴托克的《为弦乐、打击乐器和钢板琴所写的音乐》的开头部分。

例126



与巴托克作品的开头不同的是，巴托克的开头在音量上逐渐发展到一个高潮，然后沉落下去，而这一后奏则只有一种力度——极

弱——而且作者连续标明 senza crescendo（不要渐强）。一些卡农、转位、增值就在这种阴暗的气氛中进行；此外把这样一个沉静的、充满神秘感的结尾紧接在前一凶猛有力的乐章之后的手法产生了十分强烈的效果。

《第六交响曲》决非这位英国音乐界年老的显要人物的最后作品。此后创作的三首温和的交响曲才总结了这位这一时期主要作曲家之一的一生事业。

勃里顿（1913—1976）

在拉尔夫·沃恩·威廉斯漫长的生涯中，很多年青的英国作曲家开始显露头角，其中有古斯塔夫·霍尔斯特（Gustav Holst, 1874—1934）、约翰·艾尔兰（John Ireland, 1879—1962）、阿诺德·巴克斯爵士（Sir Arnold Bax, 1883—1953）、阿瑟·本杰明（Arthur Benjamin, 1893—1960）、埃德蒙·鲁勃拉（Edmund Rubbra, 1901）、威廉·沃尔顿爵士（Sir William Walton, 1902）、莱纳克斯·伯克利（Lennox Berkeley, 1903）和阿伦·罗桑（Alan Rawsthorne, 1905）。不过在年青一代作曲家中，才能最惊人的、作品得到最广泛演出的是本杰明·勃里顿（Britten）。所有的音乐天才都曾被比作莫扎特，但是勃里顿与莫扎特之间在生涯上和在创造性上更有着惊人的相似之处。象莫扎特一样，勃里顿在年纪很小的时候即开始作曲，而且从来没有间断过。他在作曲时也极为敏捷，先在脑子里完成乐曲的构思，然后随便在什么地方——剧场后台或飞机上——把乐思转写成乐谱。他既写器乐作品，也写歌剧；既写世俗的合唱作品，也写宗教合唱曲；既写儿童乐曲，同时也写深奥的乐曲。勃里顿的创作具有一种兼收并蓄的风格，人们可以从他的乐曲中听出与他在风格上完全不同

的作曲家浦塞尔和贝尔格的痕迹。他好象概括了并且可以自由地驾驭他那一时代所有的音乐技巧和手法，正象莫扎特曾经全面地利用了他那一时代的各种音乐样板和各种音乐语汇一样。

除了他作品的演出日期和有关的情况之外，这里还有几点关于他的生平的细节材料。勃里顿出生在英国萨福克的娄斯托夫特村(Lowestoft)，父亲是村里的牙科医生，母亲是歌队的一位热情的歌手及当地合唱协会的秘书。他在幼年开始学习钢琴和中提琴，并随弗兰克·布里奇(Frank Bridge)学作曲。十七岁时获得了皇家音乐学院的奖学金，在那里继续随约翰·艾尔兰学作曲，随阿萨·本杰明学钢琴。毕业以后，他开始为纪录影片和话剧写音乐，这是一种可以发挥他在音乐中反映各种场面的熟练技巧与才能的工作，对他完全合适。这一工作使他有机会与诗人兼剧作家 W.H. 奥登(Auden)相接触，而且当后者于战前不久离开英国去美国的时候，他也跟随着去了美国。勃里顿在美国逗留了三年，但放弃了入美国籍的想法，返回战时的英国。几年以后，他定居在名叫阿尔德堡的渔村。直到 1976 年 12 月逝世前不久，他一直在那里生活、作曲并指挥每年的夏日音乐节。

勃里顿的作品

勃里顿的歌剧构成了一组非常感人的戏剧作品，而且可以被列入同一时代最成功的歌剧作品之中。它们都经受住了首演的考验，并经常在世界上各歌剧院上演。勃里顿的歌剧有：《彼得·格莱姆斯》(Peter Grimes, 1945)，《鲁克蕾蒂娅的受辱》(The Rape of Lucretia, 1946)，《阿伯特·赫林》(Albert Herring, 1947)，《让我们演个歌剧》(Let's Make an Opera, 1948)，《比利·巴德》(Billy Budd, 1951)，《格罗丽安娜》(Gloriana, 1953)，《压力》(The Turn of the Screw, 1954)，《诺亚的洪水》(Noye's

Fludde, 1957),《仲夏夜之梦》(A Midsummer Night's Dream, 1960),《欧文·温格雷夫》(Owen Wingrave, 1970) 以及《威尼斯的死神》(Death in Venice, 1973)。他还为不同乐器伴奏的独唱写了数量众多的声乐套曲,如为高音演唱者及弦乐队所写的《灯饰》(Les Illuminations, 1939),为男高音、圆号、弦乐所写的《小夜曲》(Serenade, 1943),为男高音与小乐队所写的《夜曲》(Nocturn, 1958)以及吉他伴奏的《中国诗词歌曲》(Songs from the Chinese, 1959)。为男童声与竖琴所写的《圣诞颂歌典礼》(A Ceremony of Carols, 1942) 和《向青少年介绍管弦乐队》(The Young Person's Guide to the Orchestra)已经在世界范围内广为流行。他还写了《安魂交响曲》(Sinfonia da Reguiem, 1940),若干首小提琴协奏曲和钢琴协奏曲,以及大量的、供各种室内乐组演奏的作品。

歌剧《彼得·格莱姆斯》在1945年6月7日举行的首演是英国音乐生活中一个重大的事件;评论家和公众同样感到:经过了两百年之后,一部不仅在国内而且在任何地方歌剧舞台上站得住的英国歌剧诞生了。他们的看法是对的,《彼得·格莱姆斯》已经成为二十世纪最成功的歌剧之一,尽管它缺少易于感人的魅力和娱乐性。

根据乔治·克雷布(George Crabbe, 1754—1832)的诗所写的这一歌剧剧本没有为舞台演出提供任何可以炫示漂亮动人的服饰和精美的布景道具的机会。这是一部心理分析剧,一部小人物——一个微不足道的、遭受折磨的渔民——的悲剧。故事在海与小村庄中展开。彼得·格莱姆斯是一个"粗鄙"的人,孤寂、贫穷、没有朋友,并且被怀疑虐待给他干活的小徒工。当小徒工死在海上后,格莱姆斯被带到法庭受审。他虽然被宣布无罪,但除寡妇埃伦·奥福德以外,全村的人仍然不欢迎这个孤独的格莱姆

斯。格莱姆斯立志要赚足够的钱以赢得全村的尊敬和娶埃伦为妻。他又找了一个徒工。有些事实说明格莱姆斯对小徒工很凶狠残忍，而且当埃伦对他进行规劝时，他打了她。第二个小徒工在格莱姆斯逼迫下在暴风雨中去捕鱼，又从峭壁上摔下去丧了命。全村的男人们群情激愤，开始搜寻格莱姆斯，但是他已经失去理智：他凿沉了自己的船，淹死在海中。

勃里顿采用歌剧形式为这一冷酷的故事谱上了音乐。虽然作品显示出受到很多作曲家和多种风格的影响，但可能与威尔第的《奥赛罗》最相近。这就是说，这一歌剧既不是仿照《特里斯坦》或《佩利亚斯》那样的方式，音乐一路下来(through-composed)，也不象《费加罗》或《浪子的出游》那样分成许多宣叙调和咏叹调。如同威尔第的后期歌剧一样，勃里顿的歌剧主要是运用一些咏叹—宣叙(arioso-recitative)的片断，并不时地在情节停顿时加进一些形式自由的咏叹调。它偶然也包括一些“重复使用的曲调”(set piece)，例如在暴风雨之夜小酒馆中的轮唱和在村中的舞蹈。合唱与重唱占有特别重要的地位，这是《彼得·格莱姆斯》不同于瓦格纳派后期所追求的理想的另一特征。

乐队处理得极为灵活；它为演唱者伴奏，刻画剧中的人物，描写舞台上所发生的事情。在分隔各场的幕间曲中，乐队承担了提供非常有力的、非常美的音乐的全部任务。这里我们需要讨论一下经常在音乐会上听到的《四首间奏曲》（又名《四首大海间奏曲》(Four Sea Interludes)，说明它在歌剧中的重要意义。

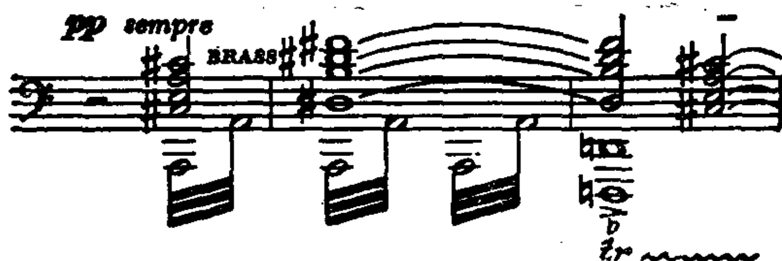
第一首间奏曲紧接在序幕（彼得·格莱姆斯的受审）之后出现，并作为第一幕第一场（村头海滩和街头的一个寒冷阴沉的早上）的引子。表现这一场景的凄凉萧索是由一段没有伴奏的、小提琴和长笛在高音区上奏出的旋律，在进行中不时地插入单簧管、竖琴和中提琴的琶音，犹如阵阵风声：

例127



下面可以听到由铜管乐器奏出的许多与旋律的调式相冲突的大和弦：

例128



在上述旋律、琶音、和弦的继续进行中，村民们上场，和弦也开始与台上的人们联系起来。于是通过这三个基本因素——旋律、琶音与和弦——建立起了歌剧的主题——人与海。

第二间奏曲“星期日的早上”是第二幕的前奏曲。场景同前，不过这是“一个晴朗的早上，空中回荡着教堂的钟声”。对作曲家来说，用钟声描写节日户外气氛而不令人想到《鲍利斯·戈杜诺夫》中加冕礼一场的音乐的确是很困难的。勃里顿并未避开这种联系。这一间奏曲开始是由圆号以*fp*的力度变化（起音响亮然后紧接着柔暗下来）奏出的一些叠接的三度，其效果犹如钟声，而一些明亮的、切分节奏的木管乐器奏出的音型，犹如泛音：

例129



一段如歌的旋律(后来成为埃伦在“星期日的早上”一场所唱的咏叹调的主题)中断了这一音乐画面。

第三间奏曲是一首“夜曲”，它很好地起到缓和前一场紧张气氛的作用。此处使用的音乐素材也十分精炼。它们由一些在巴松管和低音弦乐器上的主和弦和由大提琴奏出的一段吞吞吐吐的旋律构成。紧接在这一安静的间奏曲之后的是一段“谷仓舞曲”①(barn dance)，然后又突然插入了喧闹的乡村音乐，二者构成了生动的对比。这一手法颇似《沃采克》中“乡村小店”一场：在高度紧张的间奏中突然插入了音调不协调的钢琴。

在由《四首间奏曲》改编而成的《管弦乐组曲》中，最后一段描写了海上的风暴。在歌剧间奏曲中的同一段也是一首咆哮凶猛的乐曲，其不规则的节奏，定音鼓的强奏以及穿插于其中的小号和长号平行二度与平行五度的进行，使这首乐曲很有力量。在临近结束前，有一个宽广的乐句(见例130)，它表现了格莱姆斯希望他对埃伦的爱情能拯救他。

例130



这一间奏曲同其余的三首间奏曲一样，都是直接与后面的一场联在一起。

① 美国的一种传统舞曲。

最重要的间奏曲（在作为音乐会的组曲中没有收进）是一首“帕萨卡里亚舞曲”(passacaglia)，它以格莱姆斯打了埃伦之后所唱的一段主旋律为基础。当他认识到自己的严重罪过时，他唱出：

例131



这使人再次想到与《沃采克》相似的一处：贝尔格歌剧中的主人公唱了类似的一句以表现他的痛苦：

例132



与贝尔格的杰作的相似之处还不止这些。两部歌剧中的中心人物都代表了社会上受屈辱、受损害的人，他们由于缺乏机会，不能掌握自己的命运。沃采克的那句讽刺的话“保持道德对穷人来说是件困难的事”，在《格莱姆斯》中引起过多次回声。两个歌剧都对不幸的、不走运的人们倾注了极大的同情。另一有趣的侧面是《格莱姆斯》的剧本作者克雷布与《沃采克》的剧本作者比克纳也是十九世纪初的同代人。

这两部歌剧除在基本故事与动人的力量上有这些相似之处外，音乐的细部以及整个的音乐结构也有许多相似之处。两位作曲家都是通过重要的“间奏曲”把各场联接起来从而获得了音乐的连续性。正如克尔曼谈到《沃采克》时所指出的，这些间奏部分给音乐提供了发展的机会，因为在剧中，为了切实符合语言的声调，为歌词谱写的曲调十分简短。在这两部歌剧中，我们还可以

发现，为了给戏剧场面提供一个框架，作者还采用了如“帕萨卡里亚”(passacaglia)舞曲这一类的“抽象”的曲式。不过在贝尔格的歌剧中，这类曲式出现得更为频繁。勃里顿与贝尔格都有只用几个音符便能刻画人物和戏剧场景(《沃采克》中的上尉，《格莱姆斯》中的律师斯瓦洛)的能力，而且都能够从鄙贱的生活中提升出崇高的悲剧性的东西（如小旅店和啤酒馆的场景都配有非常适合的音乐)。同贝尔格一样，勃里顿能够用最简单的音乐手段取得巨大的、震撼人心的音乐效果，如在村民们搜寻格莱姆斯一段中所配的那些使人感到恐怖的鼓点和为格莱姆斯最后独白伴奏的那一段哀鸣般的大号。

强调两者的相同点，并不意味着《彼得·格莱姆斯》模仿了《沃采克》，因而是第二流的歌剧。了解这样一些互相有联系的地方，有助于把勃里顿归入有创造性的作曲家一类。他不是一位认为独创性具有最重要意义的作曲家。据说他曾说过：“我看不到我有什么必要把自己闭锁在狭小的个人风格之中”，这与他同代的作曲家中很多人追求高度个人风格的态度完全不同。

勃里顿的后期作品将在第三部分中加以讨论。

推 荐 读 物

关于这一时期的总的情况可以参阅诺曼·德穆斯 (Norman Demuth)的《二十世纪的各个音乐流派》(Musical Trends in the Twentieth Century，1951年伦敦版)以及A. L. 巴卡拉(A. L. Bachara)所编的《当代英国音乐》(British Music of Our Time, 1946年伦敦版)。有两本专门谈拉尔夫·沃恩·威廉斯的书：休伯特·福斯(Hubert Foss)的《拉尔夫·沃恩·威廉斯》(其中有作曲家本人的简短自传；1950 年纽约版)和弗兰克·豪斯 (Frank Howes)的《拉尔夫·沃恩·威廉斯的音乐》(The Music of Ralph Vaug-

han Williams, 1954年伦敦版)。

关于勃里顿的有价值的著作有：唐纳德·米切尔(Donald Mitchell)和汉斯·凯勒(Hans Keller)所编的《本杰明·勃里顿：专家们对他作品的评论集》(Benjamin Britten, A Commentary on his Works from a Group of Specialists, 1953年纽约版)，埃里克·沃尔特·怀特(Eric Walter White)的《本杰明·勃里顿生平与事业简述》(Benjamin Britten, A Sketch of His Life and Work, 1954, 伦敦版)，以及帕特里夏·霍华德(Patricia Howard)的《本杰明·勃里顿的歌剧》(The Operas of Benjamin Britten, 1969年伦敦版)。

第十七章　美国的音乐

写美国式的音乐，方法很简单。只要你设法成为一个美国人，你就可以随心所欲地写任何种类的音乐。

——V. 汤姆森(Virgil Thomson)

两次世界大战之间的美国音乐最主要的特征是多样化和富有生气。这完全不同于本世纪初的情况，那时，对音乐的兴趣和音乐演出主要限于一些大都市，作曲家也被看作是一个rara avis(罕有的人)。到了1950年，在整个国土上，写音乐、奏音乐和听音乐的人日益增多。这并不是说我们的作曲家能够立即获得听众和名望，而是说他们获得承认和作品上演的机会与世界上其它任何地方有同样的顺利条件。高等院校中音乐系科的增加，以及在校任教的作曲家和节日音乐会都有助于使美国作曲家成为社会中有价值的、受尊敬的成员。

本章将专门介绍生于本世纪开始前后的六位作曲家。这六位作曲家在二十年代仍然去欧洲进行深造和寻求创作灵感，每人都以自己特有的方式反映出各自的经历。回国之后，他们(除一个例外)都成为教师，在培养美国下一代作曲家中发挥了极大的作用。他们每人都活的时间很长，都有丰富的创作成果，而且都曾不得不面对二次世界大战后的音乐危机。这里只就他们1920年到1950年的作品进行讨论。

科　普　兰(1900——)

艾伦·科普兰(Aaron Copland)是二十世纪美国最杰出的作曲家之一，出生在布鲁克林，双亲是俄国移民。他曾在公立中学读书，每星期六在他父亲的百货商店中做工，并跟他姐姐学钢琴。当音乐成为他的主要兴趣时，他决心要成为一位作曲家。他的父母对此十分惊讶，但并没有阻碍他的志向。

中学毕业后，科普兰在纽约学习钢琴与和声，但更使他感兴趣的是在公共图书馆中看到的施特劳斯、沃尔夫、德彪西和拉威尔的乐谱。1921年夏天，他去法国就学于在枫丹白露新建立的阿美利加音乐学校。在克服了对跟随一位年轻的女教师学习所产生的疑虑之后，他进入纳迪亚·布朗热(Nadia Boulanger)女士的班级，而且成为在这位卓越的教师指导下学习的一系列美国人中的第一个。因为感到从法国的音乐生活中可以得到激励，又从杜朗(Durand，德彪西和拉威尔音乐作品的出版者)要为他出版一首钢琴曲一事中受到鼓舞，他在巴黎又呆了两年。

1924年，这位年轻的作曲家回到了纽约，1925年初布朗热又把他的《管风琴与弦乐队交响曲》介绍给纽约交响乐团。就在这次演出之后，乐队指挥瓦尔特·达姆罗希(Walter Damrosch)对听众说："女士们、先生们，如果一个年轻人在二十三岁时写出像这样的一首交响曲，那五年后他将随时会成为杀人犯。"这一评语说明他对这位纽约最杰出的音乐家的新音乐完全缺乏理解和同情。

但是，科普兰却获得了"古根海姆"研究员基金(Guggenheim Fellowship)——这是第一次把这一基金授予一位作曲家。他又去法国呆了一段时间。这一次移居确立了他此后的生活方式——居住在纽约市内或纽约附近，同时经常旅居欧洲、墨西哥、

好莱坞、南美和远东。从他的世界主义思想、精力之充沛和兴趣之广泛来看，他是一个典型的美国人。他一直是一位不倦的新音乐促进派：开音乐会(科普兰连续音乐会，1928—1931)，组织作曲家协会① (美国作曲家联盟)，举办音乐节(“雅多”音乐节)②，建立音乐学校 (在坦戈坞)③。虽然他从来没有在高等院校担任过专职工作，但他曾在新立社会研究学校 (New School for Social Research)讲课数年，并且在哈佛与其它大学中担任过特约教师。他一直为好莱坞的电影写配乐，以文化使者的身份外出旅行，写书、写文章并作为钢琴家开演奏会。

科普兰的作品

由于科普兰与二十世纪其他许多艺术家一同经过了一些可以明确划分的风格时期，按照朱莉娅·斯密斯(Julia Smith)关于这位作曲家的研究著作中所用的分类和称法来讨论他的作品将有助于我们的理解。

在科普兰从师布朗热期间所写的作品中，钢琴作品《帕萨加里亚曲》(Passacaglia for piano, 1922)最值得注意。这首乐曲建立在一个半音阶的主题上，显示出作者从他老师那里所获得的训练有素的技巧(见例133)。其它早期作品有《管风琴与管弦乐队交响曲》(1928年重写时，作者去掉了管风琴，把它作为《第一交响曲》)和一个芭蕾舞剧《格鲁格》(Grohg)，这一芭蕾舞剧音乐后来合并到他的《舞蹈交响曲》(Dance Symphony)中。

科普兰第一时期 (朱莉娅·史密斯称之为“法国的——爵士的”④) 的主要作品有：《戏剧音乐》(Music for the Theater,

① American Composers Alliance

② Yaddo

③ Tanglewood

④ “French-Jass”

1925)、《钢琴协奏曲》(1926)、《维特勃斯克》(Vitebsk, 1928)和《交响颂歌》(Symphonic Ode, 1929)。这些乐曲是他回纽约以后和在欧洲第二次旅居期间写的。它们在音乐上的显著特点是采用了爵士乐的手法和节奏与肆无忌惮的不协和音，在《维勃斯克》中，钢琴、小提琴和大提琴还采用了一些犹太人的曲调。

例133



《戏剧音乐》是一首充满活力的乐曲，它明显地揭示出科普兰的生活背景——一个既熟悉地道的爵士乐，又熟悉米约和斯特拉文斯基对爵士乐风格的巧妙仿效的年轻美国人的背景。这一乐曲并非为某一具体的戏剧作品而写，而是在一般意义上具有戏剧性。它的开头是由小号奏出的一段紧张不安的、自由延伸的旋律，其中某些音符经常重复——这是阿萨·伯杰(Arthur Berger)称之为科普兰的“朗诵”风格的一个标本。这种类型的旋律既像没有歌词的宣叙调，又像犹太教堂的歌调式器乐曲或爵士乐师的自由即兴创作。这类旋律在科普兰的作品中经常出现。接着引进了一个由三个下行音符组成的主题(大音阶的3－2－1)；科普兰在后来的作品中也使用过这个主题。后面是一个强烈切分节奏的中段。这一乐章在结束时又使用了开头那段独白式乐段中的某些材料。

第二乐章题为“舞蹈”(Dance)。当一件乐器跟着一件乐器被突出时，这一乐章使人想起爵士乐的即席演奏会。节奏像痉挛一样，其中还出现了《东边，西边》一曲的变形。这一乐章与真正的爵士乐很相近——比米约和斯特拉文斯基或兴德米特所写的任何东西更相近。“间奏”是一首“布鲁斯”风格的乐曲，以英国管的独

奏开始。“滑稽曲”(Burlesque)紧接在“间奏”之后出现，听起来像“六人团”的那种带有音乐厅风格的音乐，而“后奏”又回到了开头部分的基调及其材料上。

在科普兰的第二时期或称作“抽象”(“Abstract”)风格期的作品中毫无欢快的成份。这一时期的主要作品有：《钢琴变奏曲》(1930)，《乐队的陈述》(Statements for Orchestra, 1932—35)，舞剧《你们听啊！你们听啊！》(Hear Ye! Hear Ye! 1934)，以及《短小交响曲》(Short Symphony，1932—33，于1937年被改写成一首《七重奏》)。这些都是技巧很高、风格严谨的乐曲。在这些乐曲中，作曲家似乎把乐意构思的重点放在逻辑推理上。

最体现这种倾向的作品是他的《钢琴变奏曲》——一位严肃的青年作曲家的毫不妥协的声明书。这首乐曲中充满了在钢琴最富于冲击力的音区上以极强奏奏出的重拍。在二十世纪充分利用钢琴的“敲击”(spiky)性写出的乐曲中，没有比这首乐曲更为激进的了。它的主题见例134。

例134

Grave ♩= 48

strike each note sharply

non legato



主音升 C 与本位 C 之间的冲突——既表现在旋律上也表现在和声上——是典型的斯特拉文斯基式的不协和，这一现象在这首乐曲中频频出现。斯特拉文斯基的影响还进一步表现在经常出现的某些旋律音的八度转位，一些大七度和小九度的复奏，同时还表现在主题本身——它与斯特拉文斯基的《八重奏》（Octet）（见例60）的主题相似。

变奏部分连接得十分巧妙，给人一种逐渐堆积而成的印象。乐曲的前几段始终以四分音符进行（小节的长度在不断地变化），后来随着音符时值的缩短，音乐显得更加有力。乐曲的情调从开始时的堂皇雄壮变为谐谑曲的轻快幽默；从辉煌的"托卡塔"变为庄严的赞歌。整个乐曲在旋律与和声上都没有采用音型法，也没有使用伴奏音型：每一种素材都是最基本的，而且使用率很低。

这些变奏部分都很富于表情，鼓动性强，不协和得刺耳，结构严谨。著名的评论家保罗·罗森菲尔德（Paul Rosenfeld）在谈到科普兰的音乐时指出：科普兰的音乐"最像钢铁起重机、桥梁和摩天大楼的框架"，这些变奏曲正是这种音乐的标本。

在三十年代中期，科普兰的风格出现了当时许多艺术家和作曲家都经历过的一种突变。这一重大改变部份地是由于三十年代

的经济衰退使他们逐渐加深了对社会的认识。在这一认识的发展过程中，不单是科普兰，当时还有很多艺术家、作家、音乐家都感到应该离开他们的象牙塔，更直接地同人民交流。科普兰不再追求他刚刚完成的那些作品中的令人生畏的严峻，而开始写易听易懂的音乐。

他为儿童写的小歌剧《第二次风暴》(The Second Hurricane, 1937)和为中学乐队所写的《户外序曲》(An Outdoor Overture, 1938)都是"实用音乐"(Gebrauchs-Musik)理想的范例。他的乐队与朗诵作品《林肯肖像》(A Lincoln Portrait, 1942)可能是一首最明显地为迎合群众趣味而创作的乐曲。另一首立即获得听众的乐曲是《墨西哥的沙龙》(El Salón México, 1937)，它是根据墨西哥乡间和街头小调所写的一首随想曲。与借助丰富多彩的管弦乐法赋于民间曲调以迷人魅力(例如艾乃斯库的《罗马尼亚随想曲》)的浪漫主义时期的同类作品不同，科普兰的这首乐曲通过嘈杂刺耳的配器突出了民间与街头小调的粗野和幽默。二十世纪的手法，如小节长度的不断变化、不协和与多调性等，更增加了人们对这首乐曲的兴趣。

其次，科普兰谱写了一系列以美洲音乐为主题的芭蕾舞音乐。在这些乐曲中，他使用了本国的流行音乐和民间音乐素材。在这些芭蕾舞音乐中有《少年比利》(Billy the Kid, 1938)，《罗狄欧》(Rodeo, 1942)、《阿巴拉契亚山之春》(1943—1944)。在前两部作品中，他用了许多道地的牧童和西部小调，但是像在《墨西哥的沙龙》这类作品中一样，那些简单的旋律是通过一位生活在都市的当代作曲家的熟练技巧得以表现的。在这些通俗的乐曲中，爵士乐的节奏、拉格泰姆的节奏、"即兴伴奏"、令人意外的休止——所有这些都使音乐增添了热闹的、兴高采烈的气氛。《阿巴拉契亚山之春》就不同了。为了表现十九世纪早期生活在宾

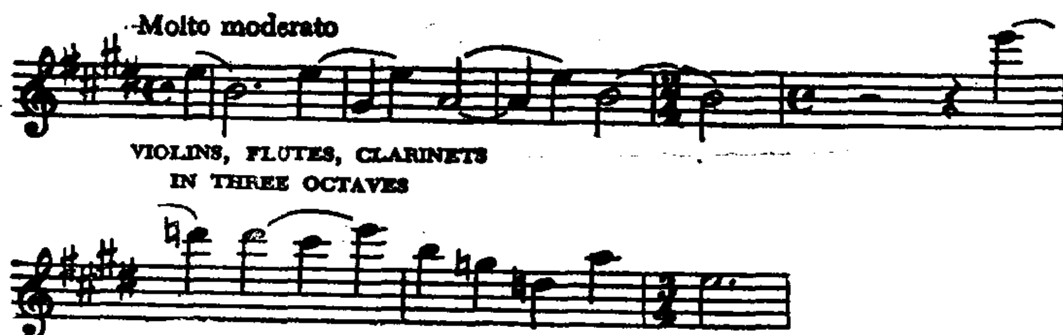
夕法尼亚乡间的一对震教派男女的爱情追求和婚礼，科普兰使用了一些简单、古老的圣歌曲调、三和弦的和声和中型的乐队，从而使乐曲具有一种宁静的美。他所写的最好的电影音乐是《女继承人》(Heiress)、《鼠与人》(Of Mice and Men)、《红马驹》(Red Pony)和《我们的城市》。

在认识到自己能够写出广受欢迎的音乐之后，科普兰并没有完全放弃他最初的创作方向。1940年后，他不时地写一些既非“实用”性的、也非“旅行纪念”式的乐曲。在这些成熟的作品，如：《钢琴奏鸣曲》(1941)、《第三交响曲》(1946)、《单簧管协奏曲》(1948)、歌曲《埃米利·狄肯森的十二首诗》(Twelve Poems by Emily Dickinson, 1950)以及《钢琴四重奏》中，他又回到较为严肃简朴的手法，不过这些后来的作品再也不像《钢琴变奏曲》那样刻板。人们从后来的作品中屡屡听到他写芭蕾舞剧音乐时开始熟悉的牧童和西部的小调及圣歌的痕迹。

《第三交响曲》是一首大型作品。因为没有受舞剧或电影脚本的外在制约，所以它是最能表现科普兰个性的作品之一。

第一乐章非常安详，像一支赞美歌，人们从中可以感觉到作者在构思《阿巴拉契亚山之春》时所发现的震教徒赞美歌对他的影响。开始是由小提琴、长笛和单簧管奏出的跳跃的、没有和声伴奏的旋律，它一出现便立即把人们带入清晨的宁静气氛之中：

例135



最初是一段四分音符组成的节奏稳定规整的进行曲，但是随着八分音符的增加，节奏开始变得活泼起来。长号引进了一个平稳的、对比性的第二主题：

例136



这一主题以不断增强的力度和越来越活跃的伴奏音型出现在管弦乐队的各个声部上，直到把乐曲推向一个喧哗般的高潮，然后又出现了开头那段宁静的旋律。

第二乐章使人想起科普兰西部题材舞剧中的牧童音乐。在几段引子性的、与例 135 有联系的铜管乐之后，第一主题出现了：

例137



这是一首“生活动泼的”（作曲家本人语）谐谑曲，有着一段对比性的中段。最后，第一主题以整个乐队的八度复奏的形式再次出现，同时定音鼓喧闹地击奏着重拍。

第三乐章也是以弦乐奏出的例 137 的一个变体开始，然后，长笛奏出了正主题：

例138



这一主题贯串在整个乐章之中。

在最后的乐章中，这位作曲家在二次世界大战期间所写的一首军乐曲被用作这一奏鸣曲曲式的乐章的引子。第一主题由双簧管奏出，节奏强烈，当它在高音木管乐器上以对位的形式出现时，很像叽叽喳喳的鸟语声：

例139



这是一个欢快的乐章，充满了切分音和急速前冲的音型。展开段的开始与乐章开头的那段铜管乐彼此呼应，但是很快重新出现了活跃的音型。一个新主题(科普兰把它称作他的第二主题，尽管它在一个发展部中的插入是不寻常的)具有强烈的拉丁美洲节奏感：

例140



在这一开头出现的主题的一个再现部之后，有一个扩展了的结尾，它与整首交响曲中各种素材相呼应。乐曲结束时，人们在乐曲开始部分听到过的那一赞美歌式的旋律以引人注目的方式再度出现。

在五十年代，科普兰与他同时代的很多其他作曲家一样，按照十二音原理创作了一些乐曲，表现出对序列音乐的兴趣。这些后期作品将在第三部分讨论第二次世界大战后的音乐时予以介绍。

很多人认为科普兰是他那一代美国作曲家中最受人喜爱和最重要的一位。他之所以获得真正具有个人特点的音乐风格，并非由于排它性，而是由于他吸收了美洲以及欧洲的各种音乐成分。

作为教师、作家和企业家，他的活动范围一直很广泛，他的领导才能是众所公认的。

哈　里　斯（1898—）

很多人认为罗伊·哈里斯(Harris) 是我们现在讨论的这一时期中最重要的作曲家。与纽约人、世界主义者科普兰不同，哈里斯生在俄克拉何马州，在加利福尼亚的农村长大，在大学校园中渡过了他的大半生。此外，科普兰在青年时代已经献身于音乐并开始作曲，而哈里斯在第一次世界大战中退役以后才接触音乐。

当时，哈里斯住在洛杉矶，开始随作曲家和美国音乐的积极提倡者阿瑟·法威尔(Arthur Farwell) 学习。法威尔认为他是一个有非凡才能的学生，并鼓励他向伊斯曼音乐学校的 1926 年美国音乐节提交他的早期作品之一——管弦乐《行板》(Andante)。这一作品被选中在音乐节上演奏，哈里斯于是来到东部，并很快得到了承认。后来，由于得到"古根海姆"研究员基金，他来到巴黎，在此随纳迪亚·布朗热学习了一段不长的时间。回到美国后，他开始了漫长的教学生涯，先后在科罗拉多学院、康奈尔大学(Cornell University)、皮博迪学院(纳什维尔)、州立女子大学、印第安纳大学、波多黎各大学、太平洋大学以及洛杉矶的加州大学任教，在各校任职时间长短不等。

在这些年中，哈里斯不断地作曲。在三十年代，他的音乐经常在国内外演出。一件可以说明他声望的事实是，在"严肃"的美国音乐还很少被灌制成唱片时，哈里斯的作品在唱片目录中已得到充分反映。哈里斯一直是俄国的赞美者，二次世界大战期间，他把他的《第五交响曲》献给了我们当时的盟国。这一交响曲在莫斯科的演出获得了巨大的成功。

哈里斯的作品

罗伊·哈里斯主要是一位器乐作曲家。他创作了十一首交响曲(1933—1968)、一首两架钢琴的协奏曲(1946)和一首小提琴协奏曲。他的室内乐作品包括三首弦乐四重奏(1930—1939)、一首钢琴五重奏(1937)、一首小提琴与钢琴奏鸣曲和三首钢琴奏鸣曲。他最有名的乐曲可能是根据南北战争时期的歌曲《当约翰尼胜利归来的时候》(When Johnny Comes Marching Home) 改编的乐曲。

哈里斯的《第三交响曲》(1939)对奠定他的美国重要作曲家的地位起了很大的作用。这是一首短小的乐曲，演奏只需十七分钟左右。它由中间不停顿的五个部分组成，结构很独特。

被作曲家本人称之为"悲剧的，低音弦乐音响"的第一乐章，开始是一长段旋律，它的调式风格和分成若干不对称的组的四分音符的稳定节奏听起来好象一首格列戈里歌曲：

例141



音程开始增大，其它声部开始时以平行的"奥干农"(organum)式的和弦形式加入。随着乐队其它一些声部的进入，乐曲结构变成复调形式，直到音量增大到极点。

第二乐章与第一乐章之间没有任何停顿。第二乐章被称为"抒情的，弦乐、圆号和木管"。由于独奏的长笛在弦乐奏出的保持音

伴奏下进入，这一乐章一开始便出现了音色上的变化。它的旋律概括了在第一乐章的高潮中出现的一个增三和弦的各个音符F-A-#C-F。这种通过一个共同的主题把前后两个乐章连接起来的手法是这一交响曲的独特之处。在这一部分，音乐采取木管乐器与弦乐互相应答的方式继续以稳定的四分音符进行，同时，圆号不时地在强拍上出现。音量再一次达到高潮。

第三乐章被称为“牧歌风——木管乐器与多调性的弦乐伴奏”，其基调完全不同于前。在弦乐奏出的一种闪烁的印象派的音型之上出现了如下一段英国管的旋律：

例142



这一音型持续了200小节，与此同时，先是个别木管、铜管，然后是一些组合起来的吹奏乐器奏出答句。在这一乐章即将结束时，这些旋律变得更紧凑了，音符的时值缩短了，同时音量也增强了。

在高潮的顶点到来时，弦乐上出现了一个执拗而粗犷的新主题。这是被称为“赋格——戏剧性”的第四部分的正主题。

例143



随后，第三乐章的主题(例142)在这一段活跃的、切分节奏的复

调音乐中出现。

若干缓慢的旋律，使人回想起乐曲的开头部分，它们宣告了最后乐章的到来。最后乐章被认为是“戏剧性的、悲剧性的”。定音鼓的连续敲击声和在忧郁的气氛中渐慢的速度明显地标志着全曲的结束。

哈里斯之所以很快地为较多的听众所接受，原因之一是他的音乐基本上是简朴的，没有他的某些同代人的音乐中普遍存在的那种复杂的、令人咋舌的东西。相反，在他所写的所有音乐中，一切都使人感到真挚而亲切。缓慢的旋律、轻微的不协和、层次清楚的乐队各声部——尤其是坚持某一基本调性——赋于他的音乐某种令人精神振奋的“美国”情调。乐曲展示的“美国”不是紧张不安的大城市的美国，而是有着辽阔平原、广阔空间的美国。在格兰德·伍德(Grand Wood)和约翰·斯图亚特·柯里(John Steuard Curry)的画风行的十年中，哈里斯的音乐与他们的绘画在表现对祖国山河的赞美方面可谓异曲同工。

哈里斯没有保持住他在三十年代和四十年代所占有的显要地位，因此他在二十世纪前五十年的美国音乐中的最终地位现在还不可能下定论。不过可以有把握地说，他的音乐一直是那一时期最有个性的和最能代表“美国”的声音之一。

辟　斯　顿 (1894—1976)

罗伊·哈里斯可以归入这样一类美国人：他们是粗犷而朴实的个人主义者；他们的态度有时粗鲁，但很真诚；他们创造了自己的音乐语言，而对悠久的音乐遗产却只有最低限度的接触。而沃尔特·辟斯顿(Piston)则是完全不同的另一类型的作曲家。他可以划入新古典主义者一类，因为他的音乐具有传统的形式，克

制的表情，以巴罗克风格为主要特征，表现出一位巨匠的娴熟技巧。

辟斯顿原籍新英格兰。他的祖父辟斯托尼是定居在缅因州的意大利移民。辟斯顿 1894 年生于缅因州的罗克兰，1905年随家庭移居波士顿。在整个中学时代，他不过偶然表现出对音乐的兴趣和才能。只是在当了绘图员并学了一年绘画之后，他才决定要成为作曲家。在此期间，他曾在舞厅的伴舞乐队和剧场的乐队中演奏小提琴。在第一次世界大战期间，他是驻麻省理工学院的一支军乐队的萨克管手。

从军队复员以后，辟斯顿立即进入哈佛大学学习音乐。四年毕业后，三十岁的辟斯顿赴法国随纳迪亚·布朗热深造。他在法国学习了两年，一回国就到哈佛大学音乐系任教，直到 1960 年退休为止。在整个这些年代里，他培养了很多青年作曲家，他所写的和声学、对位法、管弦乐法等教科书一直被广泛地使用。

作为美国最受尊敬的作曲家之一，辟斯顿曾荣获普利策奖金(Pulitzer Prize)、古根海姆研究资助金、纽约音乐批评家协会奖以及若干名誉博士学位。

辟斯顿的作品

辟斯顿主要是一位管弦乐和室内乐的作曲家。他很少写声乐作品；没有写过歌剧，除一部舞剧外，没有其它舞台作品。

他的大型作品计有八首交响曲(1937—1965)，一首钢琴协奏曲(1937)，两首小提琴协奏曲 (1940 和 1959) 和一首中提琴协奏曲(1958)。室内乐作品包括若干小提琴与钢琴、小提琴与羽管键琴、长笛与钢琴的奏鸣曲，一首钢琴与弦乐的五重奏，一首木管五重奏，一首九件乐器的嬉游曲，五首弦乐四重奏(1962)，一首弦乐六重奏和一首钢琴四重奏(1964)。

辟斯顿的《第四交响曲》是在他的风格成熟后写出的一首有代表性的作品。它是在1951年应明尼苏达大学的委托而创作的。这是一首抒情的乐曲，从中可以看出随着这位作曲家老年的到来，他以前作品中那种“苦涩”之感消失了。这首交响曲在表情上既不是戏剧性的，也不是史诗性的，或许说它是“亲切的”、“简朴的”、“谨严的”或“处理巧妙的”更为适当。

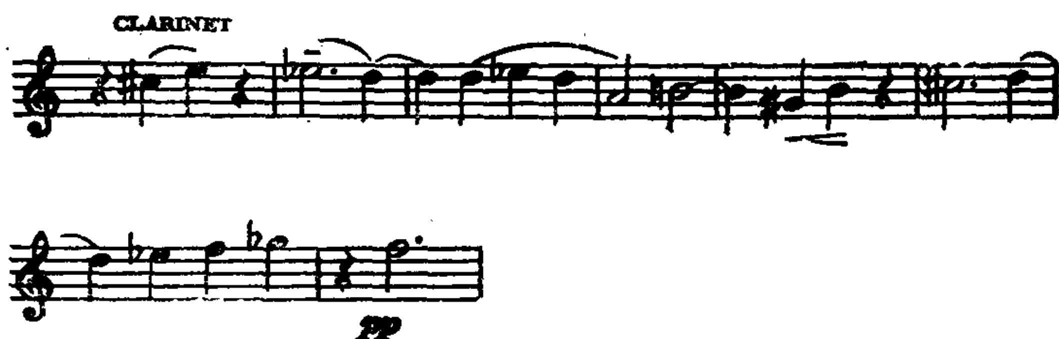
标为“恰意的”(piacevole)第一乐章开始时是小提琴奏出的一段缓慢而优美的旋律，其音域超过了两个八度。其中四度音程十分突出，同时，一些不时出现的、意外的不协和音给乐曲增加了一点刺激性：

例144



这一流畅的旋律进行被铜管乐器的一些和弦打断了。最后在单簧管上出现了一个音域狭窄的、半音阶的主题：

例145



当曲式表现为巴罗克式的两段体时，第一主题再次出现，接着是第二主题(ABAB)。

第二乐章标为“巴兰多”(ballando)，是一首活泼欢快的回旋曲，整个曲式结构是ABACBA，所有各段都象舞曲一样。第一段

具有西班牙“方丹戈”舞曲的特点，虽然它的小节长度是不规整的（$^3/_4$ $^7/_8$ $^5/_8$）：

例146



第二段开始时是在类似圆舞曲的伴奏下出现的一段带有古风的、充满伤感情调的旋律：

例147



小提琴奏出的旋风般的音型加之低音部切分和弦的伴奏使继而出现的旋律听起来很象旋转的或喧闹的农村舞曲。接着，在所有前边几个乐段再现之后，这一乐章便在明亮辉煌的音色中结束了。

下面是一个慢乐章，标为“沉思”（contemplativo）。因为由单簧管奏出的主题不象前边几个乐章的主题那样建立在一种鲜明的调性上，所以音调较晦暗。这一主题含有十个不同的音符：

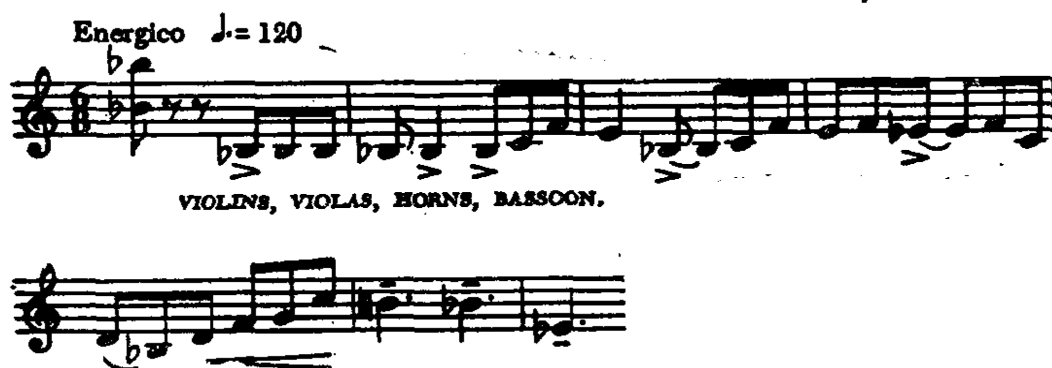
例 148



两个外加的音，♭G 和D，紧接着在大提琴和单簧管上出现。不过，这并不是一首十二音乐曲，因为大多数乐段都有一些潜在的调性

中心。一段长笛的独奏开始了对比性的中段。越来越多的模拟性材料把乐曲逐步推向高潮。在音量和不协和的程度达到最高点时，圆号再现了最初的主题，其中某些音符作了各种八度转位。最后乐章又恢复到第二乐章那种光彩夺目的色彩。它的切分节奏的正主题尽量使用了增四音程：

例149



作为对比，以卡农形式出现的第二主题是全音音阶的，旋律十分流畅：

例150



辟斯顿的《第四交响曲》是他的新老手法相结合的代表作品。它采取了古典奏鸣曲曲式的结构和巴罗克式的复调写法，而和声、调的关系和节奏则是二十世纪的。这些手法通过一位技巧高超的巨匠之手融合成了一个整体。辟斯顿音乐的新古典主义性质就在于此。

塞　兴　斯(1898—)

罗杰·塞兴斯(Roger Sessions)与表现主义的关系正如辟斯

顿与新古典主义的关系一样。虽然这种说法主要是作为譬喻而不是确切的阐述，但它确实指明了这两位重要作曲家在态度与方法上的一个不同点。对塞兴斯来说，音乐是通过在演奏和欣赏上必然是困难的、而且容易引起争论的乐曲来表现极为严肃的音乐思想和信念的手段。

塞兴斯出生于布鲁克林，但他的祖辈从美国独立前起一直居住在新英格兰。他的母亲，一位曾在莱比锡学习过的钢琴家，指导了他最初的音乐活动。塞兴斯在十四岁时跟随母亲看过一场《纽伦堡的名歌手》的演出，从此便立志成为一位作曲家。同年，他作为一个极有前途的青年进入了哈佛大学。毕业后，第一次世界大战的爆发使他去法国随拉威尔学习的计划未能实现。

由于不能出国，塞兴斯便去耶鲁音乐学院学习研究生课程。此后，他从 1917 年至 1921 年在史密斯学院教学。他的音乐主要受到他曾随之学习过的瑞士作曲家厄内斯特·勃罗赫 (Ernest Bloch)的影响。当勃罗赫去克利夫兰任音乐学院院长时，塞兴斯也随他而去，后来，他也参加了教学工作。

1925 年他第一次来到欧洲，在那里居住到 1933 年。在此期间他不时地回美国探望。在欧洲度过的九年中，他的生活是靠家庭和几项大学研究金的资助。他避开巴黎和布朗热一伙而把时间花在意大利和德国，这说明塞兴斯不随波逐流。1933年回国后，他重新从事教学活动，相继在波士顿、纽约、普林斯顿大学、加州大学、再回到普林斯顿，然后又在朱利亚音乐学校任教。

塞兴斯的作品

塞兴斯不是一位多产的作曲家。他的作品目录不长，但是上面没有那种无意义的或者说“渺小”的作品。他的管弦乐作品有：根据他自己为某大学演出安德列耶夫的话剧《黑色的假面人》所写

的音乐改编成的组曲，八首交响曲(1927—1964)，一首小提琴协奏曲(1935)和一首钢琴协奏曲(1956)。戏剧作品有：一部独幕歌剧《路库鲁斯的磨难》(The Trial of Lucullus, 1947) 和一部大型歌剧《蒙忒簇玛》(Montezuma, 1964 年在柏林首演)。室内乐有：两首弦乐四重奏 (1936 与 1950)、一首小提琴钢琴二重奏(1942)和一首弦乐五重奏(1957)。此外，还有一首小提琴独奏的奏鸣曲(1953)、两首钢琴奏鸣曲(1930 与 1946)、一部题为《来自我的日记》(From My Diary)的钢琴曲集和一组管风琴的圣咏前奏曲。

塞兴斯的《第二交响曲》是他半音阶风格的代表作。与同一时期的科普兰或哈里斯的交响曲相比，这是一首更接近勋伯格或贝尔格的、复杂的乐曲，它与其他的美国同代人的作品相去较远。急促的弦乐、生硬的半音阶旋律、加了弱音器的小号以及声音尖锐的木琴使这一乐曲在类似勋伯格《五首管弦乐曲》的高度紧张的气氛中展开。

塞兴斯曾用下面一段话说明他的目的：

> “我反对任何一种教条或者任何一种宣言。我不打算写什么‘现代的’、‘美国的’或者‘新古典主义的’音乐。我所追求的总是、而且唯独是我的乐思的一致性和生动的表现……我讨厌虚浮、过份炫耀和粗鄙，但同时我认为艺术上的完美是某种既不能够明确说出来的、也不能够伪饰的平衡……我不赞同刻意地追求独创性。我不愿通过推理来构成我的乐思。”

汉　森(1896—)

霍华德·汉森(Howard Hanson)是美国新浪漫派作曲家，出生在瓦胡涅勃拉斯卡，父母是瑞典血统的美国人。在本地的一所

路德教派的学院毕业后，他随波西·哥休斯(Percy Goetschius)在纽约的音乐艺术学院学习作曲，并于1916年在加州的太平洋大学音乐系获得了一个职位。三年后，这位二十三岁的讲师被任命为系主任。二十五岁时又获得了罗马大奖。在意大利居住的三年中，他创作了他的第一首交响曲《斯堪的那维亚人》(Nordic)，这首作品更多地表现了斯堪的那维亚那灰色的云雾，而不是罗马蔚蓝的天空。这种孑然置身于环境之外和不受外界影响的态度深刻地反映了汉森独特的性格。与那些对每一新潮流和每一时髦的怪念头都作出反应的作曲家相反，汉森一直没有偏离过自己的目标——浪漫主义音乐。

1924年，他回美国担任新成立的伊思曼音乐学校的校长，而且在此后几十年里逐渐在美国音乐生活中取得了领导地位。作为美国音乐的不倦的倡导者，汉森在罗切斯特创办了一年一度的现代音乐节，这一音乐节曾经为代表各种音乐思想流派的几百名作曲家提供了演出机会。作为教师，汉森曾影响过一大批学生，其中很多人已经成为有成就的作曲家。他在国内和国际的各音乐组织——他常常担任主席——中的活动进一步扩大了他的影响。

汉森的作品

在致力于开创一个音乐学派和为美国音乐事业工作的岁月中，汉森写了大量的作品。其中有六首交响曲：《斯堪的那维亚人》(1923)、《罗曼蒂克》(Romantic, 1930)、《第三交响曲》(1938)、《安魂交响曲》(Sinfonia da Requiem, 1943)、《圣餐交响曲》(Sinfonia Sacra, 1955)和《第六交响曲》(1969)，还有若干交响诗，如《潘神与祭司》(Pan and the Priest, 1926)、《永恒之光》(Lux Aeterna, 1926)和《镶嵌图案》(Mosaics, 1958)。他还曾写了一首钢琴协奏曲(1948)、一首管风琴协奏曲及为数众多的合唱

作品与管弦乐作品，其中有《贝奥伍尔夫挽歌》①(The Lament for Beowulf, 1926)、《鼓声曲三首》(Three Songs from Drum Taps 1935)、《小天使的赞歌》(The, Cherubic Hymn, 1949)和《民主之歌》(The Song of Democracy, 1957)。他的歌剧《快乐的芒特》(Merry Mount, 1933)是应大都会歌剧院的委托而写的，并在该院上演。

汉森在创作中表现出始终如一的观点。他忠实于音乐必须有调性和在造成高潮时才使用不协和音的原则。他的旋律有直接感染人的力量，他的管弦乐法丰富多彩。这也许是一些“不合时尚”的特点，但他从来没有对此感到过不安。

《第二交响曲》，副标题为《罗曼蒂克》，是汉森最受人们欢迎和最有代表性的作品。这首乐曲创作于三十年代，正是斯特拉文斯基写《圣咏交响曲》，勋伯格写《摩西与阿隆》，科普兰写《钢琴变奏曲》的时期。但它与这些音乐没有什么联系而是与西贝柳斯的交响曲颇为相似。第一乐章开始是一个慢板的引子，从中人们很快听到了全曲的基本主题：

例 151



这一动机(及其转位)在整个引子中用作基础低音(ostinato)。小号和一声坚定有力的号角声引进了圆号在明亮的伴奏音型衬托

① 贝奥伍尔夫，英国史诗中的英雄。

下奏出的本乐章的正主题：

例 152

Allegro moderato
HORNS
ff
1st VIOLINS
sfz f
cresc.

该主题以卡农形式出现，逐步达到一个高潮，并直接引出在双簧管上出现的一个对比性的第二主题：

例 153

♩=100
OBOES
p

随之而来的是另一段沉静的旋律，用作结束性的主旋律。朴素无华的展开部主要与这一乐章的正主题相联系，其中有一乐段具有印象派风格，充份运用了例 152 中的两个四度音程。随后是一个包含了所有三个主题的完全的再现部。

第二乐章是亲切的行板 (Andant con tenerezza)，呈现了一段在突出三度音程方面与第一乐章的主题相联系的简单旋律。

例 154



在本章所讨论的其他作曲家中，没有人会说这样一段主旋律是出于自己之手。但汉森却把它发展得十分优美，并使之包含了一段弦乐分奏。对比性的中段不仅与第一乐章的最后主题，而且与全曲中反复出现的固定乐思作了呼应。

最后乐章中的大部素材与已出现的各个主题有联系。这是一个配器明亮多彩的乐章，中间部分的不规则节奏使人联想起斯特拉文斯基的《春之祭》。

例 155



汉森很喜欢这样一些节奏型，这些节奏型在他的其它作品中也屡有所见，这说明连他也无法抵制斯特拉文斯基的节奏型的影响。曲终前有一个使用各种复和弦(polychord)的不协和的尾奏，它最后解决在一个明亮的降 D 和弦上。

汉森在二十世纪美国音乐中的地位可以从《罗曼蒂克交响曲》来确定。这首乐曲说明了他与新古典主义的严峻或与实验派的大胆相去是何等远。他没有把他的乐队减缩成一个只有少量乐器、不能熔成一体的乐器小组，相反，他似乎认为乐器“越多越好”，他的一些最成功的作品都是为完全的管弦乐队、合唱队加上独唱、独奏所写的乐曲，其音响达到了震耳欲聋的境地。

据说，勃拉姆斯作曲时感到“李斯特与瓦格纳好象从来不曾存在过”。或许汉森就是二十世纪的勃拉姆斯：对他来说，他的很多同代作曲家也不曾存在过。

汤 姆 森(1896—)

如果说霍华德·汉森代表了二十世纪守旧的、新古典派的美国作曲家，那末弗吉尔·汤姆森（Virgil Thomson）则和他完全相反。前者的音乐是严肃的、富有表情的和高度主观的，后者的音乐则是机智的、非常复杂的和高度客观的。

弗吉尔·汤姆森1896年生于堪萨斯城。他在中、小学时期即开始研究音乐和演奏管风琴。作为非战斗人员在第一次世界大战时短期服役以后，他继续在哈佛大学学习。1921年，他随哈佛合唱队初次去欧洲，但没有随这一团体回国，而是留在巴黎随纳迪亚·布朗热深造。1923年，汤姆森回国以便在哈佛大学获得毕业证书，接着在纽约度过了两年，在那里继续学习作曲，并作为教堂的管风琴手、唱诗班的领队和音乐评论家开始了他的音乐事业。

1925年他又回到法国，在那里居住到1940年，在德国占领法国前夕返回美国。他随即出任美国《先驱论坛报》的音乐编辑并在提高音乐水平和培养音乐审美力方面成为一个有巨大影响的人物。同舒曼、柏辽兹和德彪西等作曲家兼批评家一样，汤姆森把建立在对音乐及演奏技术的深刻了解之上的音乐高标准与优雅、隽永的文风结合在一起。他的音乐评论是使人读来兴趣盎然的少数著作中的一种。1954年，他辞去了编辑职务，把全部时间投入作曲与讲学。

汤姆森的作品

列出一份汤姆森的作品目录对了解他作品的体裁和内容不会有多大帮助。他作品的一般不含实义的标题很难说明它们的独创性。例如，谁会料想到在一首教堂用的奏鸣曲(sonata da chiesa)中会听到探戈舞曲，或在一首交响曲中听到福音赞美歌？汤姆森写有很多钢琴作品，其中包括四首奏鸣曲，大量的练习曲，还有五十多首"肖像"——朋友们和相识者的人物速写，他们"坐在"那里就像摆好姿式坐在画家面前一样。大量的管风琴作品说明了这位作曲家对这一乐器的爱好。他的最有名的管风琴乐曲是《主日学校歌调变奏曲》(Variations on Sunday School Tunes, 1926)。他有两首交响曲（虽然他所称的奏鸣曲或交响曲很可能与这两个名称所表示的一般含义并无多少共同之处）。他曾写过两首弦乐四重奏和两首小提琴、钢琴奏鸣曲；两部为格特鲁德·斯坦因的剧本所谱写的歌剧《三幕中的四个圣徒》(Four Saints in Three Acts, 1928)和《我们大家的母亲》(The Mother of Us All, 1947)；一部芭蕾舞剧《汽车加油站》(The Filling Station, 1937)。另外还有若干电影纪录片配乐和话剧配乐。

任何熟悉汤姆森评论文章的人都会从他的音乐中发现同样性质的东西：优雅、精细，不拘成法，不落窠臼，力避沉闷。他与"六人团"和萨蒂都有这些共同的特点。所以，如果要把这位作曲家划入哪一类的话，人们可以把他看作是法国"六人团"和萨蒂式的美国人。

推 荐 读 物

关于科普兰已有两部长篇研究著作：朱莉亚·斯密斯的《艾伦·科普兰：他的事业和对美国音乐的贡献》(Aaron Copland:

His Work and Contribution to American Music, 1955年纽约版）和阿瑟·伯杰的《艾伦·科普兰》（1953年纽约版）。期刊上有大量关于他的文章，《速度》（Tempo）杂志1948年秋季号是他的作品专号。在科普兰自己的著作中，《音乐与想像力》（Music and Imagination, 1952年纽约版）和在《我们的现代作曲家》（Our Modern Composers, 1952年坎布里奇版）一书中的简短自传都是富有趣味的。还可以参阅《新音乐展望》（Perspectives of New Music）第六卷第2号（1968春夏合刊）中"与科普兰的谈话"一文。

关于哈里斯，全面研究他风格的专著尚未出版。在期刊登载的文章中，应予推荐的有如下几篇：阿瑟·法威尔的《罗伊·哈里斯》，载《音乐季刊》卷XVIII，第一号（1934.1）；沃尔特·辟斯顿的《罗伊·哈利斯》，载《现代音乐》杂志1—2月号；尼古拉·斯洛尼姆斯基（Nicolas Slonimsky）的《罗伊·哈里斯》，载《音乐季刊》卷XXXIII第一号（1947.1）。最后这篇文章由于对风格成份作了分析，特别值得一读。哈里斯本人对自己音乐的一些看法，可以从亨利·科威尔（Henry Cowell）所编辑的《美国作曲家论美国音乐》（American Composers on American Music, 1933年帕洛阿尔托版）一书中看到。

关于辟斯顿，可以读埃里奥特·卡特（Elliott Carter）的《沃尔特·辟斯顿》，载《音乐季刊》卷XXXII，第3号（1946.6），奥斯丁（W. Austin）的《辟斯顿的第四交响曲》，载1955年5月号《音乐评论》（Music Review），还可参看《新音乐展望》卷3第1号（1964秋—冬）刊载的文章《沃尔特·辟斯顿：献给他的七十寿辰》。

关于塞兴斯，可读马克·A·舒巴尔特（Mark A. Schubart）的《罗杰·塞兴斯：一位美国作曲家的肖像》（Roger Sessions: Portrait of an American Composer），载于《音乐季刊》卷XXXII第2号，1946年4月），以及《音乐季刊》上关于他的作品的各种

评论。还可参阅《新音乐展望》第一卷第1号(1962秋—冬)刊载的文章《纪念罗杰·塞兴斯六十五岁寿辰》。塞兴斯自己的著作和文章有《作曲家、演奏家、欣赏者的音乐体验》(The Musical Experience of Composer Performer,Listener,1950年普林斯顿版),《论美国的音乐生活》(Reflections on the Musical Life in the United States,1956年纽约版),奥古斯塔·森塔诺(Augusta Centano)编辑的《艺术家的意向》(The Intent of the Artist,1941年普林斯顿版),《关于音乐的若干问题》(Questions about Music,1970年坎布里奇版)。另外,《当代音乐学》(Current Musicology)第15号中有一篇塞兴斯作品及评论他作品的文字著作目录,很有参考价值。

关于汤姆森,可参阅凯思琳·胡佛(Kathleen Hoover)和约翰·凯奇(John Cage)合著的《弗吉尔·汤姆森的生活与音乐》(Virgil Thomson: His Life and Music,1959年纽约版),及一篇自传《弗吉尔·汤姆森》,1966年纽约版)。

有价值的参考书有:亨利·科威尔编的《美国作曲家论美国音乐》(1933年帕洛阿尔托版),约翰·塔斯克·霍华德(John Tasker Howard)的《我们的当代作曲家》(Our Contemporary Composers,1941年纽约版),大卫·尤恩(David Ewen)和克莱尔·雷斯(Claire Reis)合著的《当代美国作曲家》(American Composers Today,1949年纽约版),马德兰·果斯(Modeleine Goss)的《现代音乐创作者》(Modern Music-Maker,1932年纽约版),吉尔伯特·蔡斯(Gilbert Chase)编的《美洲的音乐》(America's Music)第二版(1966年纽约版)及贝克的《音乐家传纪辞典》(Biographical Dictionary of Musicians)中的有关条目。

弗吉尔·汤姆森所著的《1910年以来的美国音乐》(American Music Since 1910,1970年纽约版)一书中,除了对106名美国作

曲家的简略进行介绍外，还有一些关于美国音乐和作曲家的有价值的文章。

吉尔伯特·蔡斯所编的《美国作曲家的响亮声音》(American Composer Speaks, 1966年巴吞鲁日版)是一部从最早时期到先锋派的美国作曲家们的宣言集，读来饶有兴味。

书目方面，可参看约翰·埃德蒙德和果顿·波尔兹纳 (Gordon Boelzner) 合编的《若干二十世纪的美国作曲家——文献选目》(Some Twentieth Century American Composers; A Selective Bibliography, 纽约公共图书馆，卷I，1959；卷II，1960)。

第十八章　埃德加·瓦列斯与哈里·帕奇

我梦想各种乐器都服从我的想法，而且以其对一个崭新的、出人意料的音响世界所作的贡献来适应我内心韵律的需要。

——埃德加·瓦列斯

前面刚刚讨论过的六位作曲家——科普兰、哈里斯、辟斯顿、塞兴斯、汉森和汤姆森——被选择为他们那一代的代表，从而说明本世纪前半叶美国音乐在风格上的多样化。他们的重要性还在于他们中的大多数人用了大量的时间和精力致力于教学。在他们的学生中有几十位作曲家，其中多数人也从事教学，他们是五十年代前后美国各类音乐的创造者。

埃德加·瓦列斯(Edgard Varèse)、哈里·帕奇(Harry Partch)和约翰·凯奇(John Cage)则与前面介绍的这些作曲家完全不同。这三位作曲家都不是"学院"培养出来的，他们都没有从事过教学。他们是有创见的思想家和探索者，对二十世纪后期的美国和其他一些国家的音乐曾产生过不可估量的影响。本章将介绍瓦列斯和帕奇，凯奇将在第三部分中介绍。

埃德加·瓦列斯(1883—1965)

严格地说，瓦列斯不是美国人，因为他出生于居住在巴黎的

一个科西嘉人的家庭里，而且在意大利度过了他的青年时期。在意大利，他接受了工程师训练并获得了学位。1900 年，他在都灵音乐学院学习和声与对位，两年以后又在巴黎的天主教歌唱学校(Schola Cantorum)随丹第(d'Indy)、卢塞尔(Roussel)和鲍德(Bordes)学习，并同时在音乐学院随韦多尔(Widor)学习。他在巴黎那样一个注重天才和创造性的地方也称得上是一个杰出的学生，并且在巴黎市举行的作曲比赛中获得过一次嘉奖。德彪西曾听过他的某些作品，对这位青年作曲家的前途抱有热切的希望。

1907 年，瓦列斯来到柏林，在那里开始同理查·施特劳斯和布索尼结识。他在一个合唱团担任指挥并写了一部歌剧《奥狄浦斯与斯芬克斯》(Oedipus und die Sphinx)，脚本的作者是维也纳诗人、施特劳斯最喜欢的脚本作家霍夫曼斯塔尔(Hofmann-sthal)。瓦列斯还写过一部交响曲，该作品曾经在音乐会上演奏过，但是所有他早期的作品都毁于一次大火。

由于第一次世界大战的爆发，瓦列斯来到美国，在此居住到 1965 年去世时。在二十年代，他积极倡导新音乐，并且创立了国际作曲家同业公会(International Composers' Guild)。在此后的年月中，他默默地从事作曲，创作了一系列非常不协和的、具有极大独创性的乐曲。在他生命的最后几年里，许多年轻的先锋派作曲家把他看作是一位先知和领袖。

瓦列斯创作的乐曲不多，但他在这些作品中大大丰富了音乐的音响手段。在二十年代他写了六首乐曲：《阿美利加》(Amériques)、《布施》(Offrandes)、《八棱体》(Octandre)、《双棱镜》(Hyperprism)、《积分》(Intégrales)和《奥秘》(Arcana)。《八棱体》创作于 1924 年，是一首最能说明他在乐器使用上的非传统手法和音乐曲式上的新观念的例子。该乐曲使用了七件管乐器和一个倍大提琴，其中不时出现类似《春之祭》开头处的音色。然而，

它那种类似块状的、呆板的结构显示出一种不同的曲式观念，因为那刺耳的、极度不协和的音响——听起来很象工厂的气笛声——构成了这首没有作曲家们一般所使用的节奏和音调发展变化的乐曲的内容。《积分》一曲使用了管乐器和打击乐器，其效果同样也象大城市的嘈杂声。第一段由两个不变的和弦结构组成，一个旋律音型围绕着它们上下翻转。该乐曲是所谓“晶体”音乐形式的第一批作品中的一首，在此后的年月中，这种形式被频繁使用。“晶体”一词意指基本的音响材料(sound materil)不变，而只在其各个成分之间“发生”变换关系。威伯恩曾用“总是相同，又总是不相同”这句话来描述他自己的协奏曲，此话用在这里也很恰当。

在三十年代，瓦列斯又写了四首乐曲：《电离》(lonisation)、《金属》(Métal)、《密度 21.5》(Density 21.5) 和《赤道仪》(Equatorial)。在这些乐曲中，《电离》(1925)一曲最有名。这首乐曲使用的全部是打击乐器，外加一个汽笛。这是此后许多完全用打击乐器所写的乐曲的最早的先例之一。《赤道仪》使用了两架“塞勒敏”(Theremin)①，说明这位作曲家爱好新的音响手段。

1937年瓦列斯停止作曲，因为他对在常规乐器上寻求新的音响不再感兴趣了。直到磁带录音机发展到普遍使用的时候，他才获得了他过去一直在寻求的广阔的音响资源。他使用噪音和电子音响的成熟作品是为木管、铜管、打击乐器、钢琴加磁带所写的《沙漠》(Déserts)和《电子音诗》(Poème électronique, 1958)。这两首作品是电子音乐发展中的里程碑，在本书第 20 章中将加以介绍。

非常可悲的是瓦列斯没有能够在他曾如此锐敏地预见到的电子音乐时代里多活些年月。他把音乐的概念扩大到包括所有的声

---

① 塞勒敏，电子乐器，详见第20章电子音乐一节。

音，而不仅是乐音，他给音乐打开的新天地超出了平均律，超出了把八度分成十二个平均半音级的手法，超出了常规乐器，这正是本世纪下半叶的很多作曲家热切探索的领域。

先锋派作曲家的领袖约翰·凯奇在谈到瓦列斯时说：

> "……他比他那一代的任何人更明确地、更积极地奠定了当前音乐的性质。这种性质不是由音高关系（协和音——不协和音）产生的，而是由承认所有听觉可感到的声音都是正当的音乐材料这一概念产生出来的。在其他人仍然区别"乐音"与噪音的时候，瓦列斯却进入了音响世界的本身，而不是把它分裂为二，把心中的偏见带到对它的感觉中去。他第一个把噪音引进音乐，即二十世纪的音乐中。这使得他比维也纳大师们与当前音乐的现实有更密切的关系。维也纳大师们的关于十二个数字的概念已被人们逐渐抛弃，他们关于序列的概念也将被看作不再是迫切需要的了。"

谈到自己时，瓦列斯说过："不要称我为作曲家，称我为节奏、共鸣和音色的工程师好了。"

哈里·帕奇(1901—1974)

哈里·帕奇是另一位感到需要新的音响手段的作曲家，比瓦列斯更为激进，因为他判定通向对音乐进一步研究和进一步深入认识的大门已被现有音律体系的缺乏适应力、理论上的不合实际性以及它的僵硬的形式关上了。他设计了自己的音律体系，把一个八度平均划分为43个音。这意味着需要制作一些新的乐器。帕奇为创制这些新的乐器用去了大半生的时间。

他创制的乐器中的大部分是打击乐器，包括有音高的和没有音高的。其中有用厚木板制成的带有共鸣箱的马林巴琴（大型木琴）、七英尺高的基特拉琴(Kithara)（希腊的里拉琴）、玻璃制的

排钟和陶制的葫芦。这些乐器的体积各不相同，十分笨重，对演出他的作品是一种巨大的障碍；演奏者要学会认识他的特殊谱式，演唱者要学会唱那些不熟悉的音程，这对演出他的作品也是一个很大的障碍。因此，他的作品通常只限于在他任教的大学内演出。所幸的是他的某些作品已录了音。

帕奇的作品大部分是戏剧性的，把舞蹈、吟诵、歌唱以一种仪礼的形式结合在一起，有些象希腊的戏剧。事实上，其中两部作品《奥狄浦斯》(Oedipus, 1951)和《科特豪斯公园中的启示》(Revelation in the Courthouse, 1960)就是以希腊古典悲剧为基础的。

虽然帕奇本人及其音乐都可以被认为是怪癖的，也没有产生重大的影响，但由于他那坚定的信念——必须为音乐寻找丰富的音响资源，而且终身为此做出了努力，他还是一个具有重要意义的人。从所持的观点上来说，他应归于布索尼、未来派和瓦列斯一类人物。他的信念一直没有消亡，布列兹新建立的音响与音乐研究所的主要研究目的之一就是继续对这一问题进行探索。

推 荐 读 物

瓦列斯去世后，他的一些学生和朋友写了许多关于他的文章。最重要的有：周文中(Chou, Wen-chung)的《简论瓦列斯其人及其音乐》(Varèse: A Sketch of the Man and His Music, 载1966年4月号《音乐季刊》)，贡特尔·舒勒尔(Gunther Schuller)的《与瓦列斯的谈话》(载1965年第2号《新音乐展望》)。《新音乐展望》春—夏号中有几位瓦列斯的朋友写的纪念他的文章和米尔顿·巴比特的《关于瓦列斯的音乐的几点看法》(Edgard Varèse: A Few Observation of His Music)一文。在这一刊物1966年秋—冬号

上有周文中的《开放而不是限制》(Open Rather than Bounded)，这是一份瓦列斯生活与作品的年表，还有作曲家本人写的一篇文章《音响的解放》。一部专门研究这位作曲家的著作是费尔南德·乌埃莱特(Fernand Ouellette)写的《埃德加·瓦列斯》(1968年纽约版)。瓦列斯的遗孀路易丝 (Louise) 出版了一书，名为《瓦列斯：一面镜子的日记》(Varèse: A Looking-Glass Diary, 1972年纽约版)。

哈里·帕奇在他的《一种音乐的起源》(Genesis of a Music, 1949年威斯康星版)一书中表达了自己的观点。

第十九章　爵士乐与流行音乐

我们有一种超出了音乐的语言，一种成为生活本身的语言。

——迪西·吉莱斯皮(Dizzie Gillespie)

爵士乐在两次世界大战之间取得了如此重要的地位，以致整个一个时期——特别是二十年代——被称作爵士乐时代。爵士乐的流行已不再限于新奥尔良，而是先通过唱片，继尔通过无线电传播到了全世界。

芝加哥风格

首先通过从新奥尔良来的爵士乐演奏者的努力，但不久又由于来自中西部的白人乐师们的重要贡献，芝加哥变成了爵士乐的一个新中心。路易斯·阿姆斯特朗(Louis Armstrong)或许是这次爵士乐传播中最重要的人物。他的小号演奏和"斯加特"唱法①(人声模仿小号)给爵士乐增加了新的生气。虽然他仍然在一些"迪克西兰"②小乐队中演奏，但他的动人的独奏使他成为爵士乐最初期的重要独奏家之一。不久就出现了一位能与阿姆斯特朗媲美的白人爵士乐师——比克斯·贝德白克(Bix Beiderbecke)。

---

① Scat sining，爵士乐中的一种唱法，通常是仅有衬词，有时没有歌词。

② Dixieland，指新奥尔良风格的爵士乐。

大乐队(Big-Band)风格

堪萨斯继芝加哥之后成为一个重要的爵士乐中心，但是最终纽约又成为比它更重要的中心。二十年代后期，爵士乐抛弃了那种小型的、即兴演奏的“迪克西兰”小乐队，而转向演奏训练有素的音乐家所编配的乐曲的大型乐队。即兴表演只限于独奏、独唱者。

弗莱彻·亨德森(Fletcher Henderson)是这一新风格最早的倡导者之一。在他灌制的唱片《把它包起来》(Wrappin' lt Up)中，迭句出现了四次，每次都从三支小号、两支长号、三支单簧管(一支中音萨克管)、一支次中音萨克管、一架钢琴、一个吉他和各种鼓中选取不同的配器。在第一次迭句中，由萨克管奏旋律，铜管作呼应；第二次迭句是在轻柔圆滑的铜管伴奏下，仍由萨克管独奏；第三次迭句是由萨克管伴奏的小号独奏；最后一次迭句则与第一次相同，只是加进了一段单簧管独奏。这种安排得体、结构均衡的配器与“迪克西兰”的风格有很大差异。

在三十年代和四十年代，摇摆乐(Swing)及“大乐队”风格有了发展。大的乐队一般有十五个演员，他们被编成组——三至四支小号，三支长号，四支萨克管，四件节奏乐器——钢琴、吉他、低音鼓及若干其它鼓。这些大的乐队都演奏经过仔细排练过的编配好乐谱的乐曲，同时插入一些即兴的独奏。和声已经变得非常丰富，由各种不同音色的声部所构成的总体效果听起来有些象交响乐的管弦乐法。

摇摆乐是“大乐队”风格爵士乐的一个特殊种类，以它的可以伴舞的速度和节奏而著称。当跳舞在国际上风靡一时时，摇摆乐通过汤米·多西(Tommy Dorsey)、格伦·米勒(Glenn Miller)、

本尼·古德曼(Benny Goodman)等乐队的演奏达到了最高峰。这一时代中最富有创造性的人物是杜克·艾灵顿(Duke Ellington),他的乐队比其它任何乐队有更多的优秀独奏演员。艾灵顿是一位才华横溢的作曲家,他逐步创立了一种以密集和声的簧管乐器和弦与加上弱音器的铜管乐器音响色彩的多种变化为特色的器乐风格。这个乐队除了以更自由、更大胆的和声手法演奏改编的流行乐曲外,还演奏艾灵顿的大型乐曲。

"比波普"(Bebop)

在四十年代,出现了从流畅圆滑的"大乐队"音响向后倒退的趋势,结果是又回到小乐队上来,它们的一些个别的演员又重新获得即兴演奏的机会。这些即兴演奏与"迪克西兰"的即兴演奏不同,因为他们自由得多,也就是说他们的演奏与原来旋律之间的距离更大了。在某些情况下,甚至根本没有原本的旋律,只有一个和声的进行,演员根据它即兴演奏一些充分展开的旋律。查理·帕克尔(Charlie Parker)、迪西·吉勒斯比(Dizzie Gillespie)和泰罗尼乌斯·芒克(Thelonius Monk)等演奏家,由于有以此种方式即兴演奏的才能而成名。他们的听众都能仔细地倾听和欣赏他们的技巧。这种爵士乐不是舞蹈音乐,人们象听音乐会那样全神贯注地欣赏它。因为它不再是舞蹈音乐,那种强烈的、有推动力的节拍不见了。鼓手已成为独奏演员,他们在钗钹、大鼓和小鼓之间击奏出复节奏的各种节奏型。钢琴不再是只起加强节奏的作用,而是演奏快速进行的装饰性乐句。

这一时期最有影响的人物是查理·帕克尔。他或许是二次世界大战前爵士乐界最重要的人物。他以极高超的技巧,对各种复杂和声的开掘以及自如地运用与乐曲基本结构相反的变化多端的

节奏色彩而著称。

在帕克尔演奏的乐曲中，很多是以“布鲁斯”形式为基础的，他给它们加上这样一些标题，如“是时候了”(Now's the Time)、“比利的吹牛”(Billie's Bounce)、“车里尔”(Cheryl)等。但帕克尔也因能够自由地即兴演奏象格什文的“你可以接受拥抱了”(Embraceable You)那种标准的歌曲而著名。

第 三 部 份

1950—1975

第二十章　开拓者和探索者

令人惊奇的是，这些作曲家虽然生活于同一时代，但究其结果，在他们所进行的变革中，没有一种曾经起过决定性的作用。

——W.萨金特

总结第二次世界大战以来的音乐情况几乎是同总结这一时期的社会——政治状况一样复杂。人们能够列举1950年以来所发生的重要事件——空间探索和月球登陆、混乱的战争、变化中的社会道德观念——但是要规定一个包罗万象的、统一的模式，这即使不是不可能的，也是非常困难的。人们唯一能够肯定的是："美好的往昔"，不管那是往日何时，不管它代表何种价值，都一去不复返了。结论必然是：我们的世界是一个多种彼此差异极大的哲学并存的多元世界。

在艺术世界中也存在着这一多元性。例如绘画方面，在五十年代出现了一种新的风格，叫作抽象表现主义。它最初在美国流行，但很快就在世界各地流传开来，各地的美术馆都摆满了涂着浓厚颜料或者大笔挥就的油画。这种"行动派绘画"(Action painting)是主观的、荒诞的、完全脱离形象的。它所取得的优势曾使很多人相信这种风格代表了本世纪下半叶，正象立体派和表现派代表了本世纪上半叶一样。

但是到了六十年代，抽象的表现主义已经被看作过时了。1967年，当举行这一流派所公认的大师杰克逊·波罗克(Jackson

Pollock)、威廉·德库宁(Willem de Kooning)和弗兰斯·克莱恩(Franz Kline)的作品大型纪念展出时，他们的成就虽然引起了广泛的兴趣并获得了赞赏，但是这一风格已被认为是代表过去而不代表当前了。年轻的画家们从中没有发现任何可以仿效的东西。

表面上看来与此截然相反的其它若干艺术样板以突出的地位涌现出来。在"通俗艺术"(Pop art)中，题材又完全恢复了，不过这是一种新的题材——日常生活中庸俗琐碎的东西，如"康贝尔"的汤罐、死板地临摹电影明星群像等。数年以后，抽象的概念又随着以原色构成硬边几何图形为特征的"光效应绘画艺术"再次出现了，但是这种风格体裁只在嗣后几年中为最简单派(Minimal)和概念派(Conceptual)这两个艺术流派所奉行。

在这些艺术风格的变化过程中间，1967年纽约举行了一次安德鲁·怀亚特(Andrew Wyeth)的精细的、现实主义绘画展览。公众的反应十分强烈，这说明新一代的流派虽然获得很大的声誉，但并没有使老一代的艺术失去价值。

1945年以来的绘画艺术，可以用连续变化和"多种状态并存"来概括其特点。

上述特点也可用来说明音乐方面的状况。十八、十九世纪的杰作仍然是音乐会听众、唱片搜集者、演奏者主要关心的目标，其中很多人对德彪西以后的一切音乐很少兴趣。此外，在较小的范围内，目前存在着一种对文艺复兴时期和巴罗克时期的音乐以及非欧洲音乐愈来愈增长的兴趣。在更小的范围内，新音乐在创作和演出上一直有着巨大的活力，而且连续出现了一些新的体裁和新的手法，其中也有某些体裁和手法很快就消失了。

人们曾经常常宣告一种统一的二十世纪音乐风格、即综合了各种新流派的新风格出现了，但是在这点上，音乐方面并没有比

绘画艺术取得更多的成功。多样而不是统一才是整个艺术世界的特征，而且在守旧和革新的作曲家之间存在着一条巨大的鸿沟。由于人们易受门户之见和片面宣传的影响，强调多种不同艺术风格的并存是必要的。

民族学派的消失

第二次世界大战以后，艺术界所发生的一个意义重大的变化是各种民族风格的实际消失。这是因为人们通过新闻媒介而加速了交流，并且通过航空旅行增加了活动能力。艺术上的新倾向（象妇女的时装一样）常常借吹吹打打的宣传向公众介绍，而一经介绍，几天之内就会广泛地传播开来。建筑上的国际风格使人难于知道是身居东京、新德里、雅典还是巴黎，同样的情况也反映在音乐的国际风格上。

唱片的影响

唱片工业的发展对音乐状况的变化也起了推动作用。到了1950年，慢转唱片已经很完善了；立体声的录音和扬声器的改进在继续进行。音乐文献中的大部分，其中包括近来的二十世纪作品，现在已到处可得。青年人把这种情况视为理所当然，但他们应该知道：在第二次世界大战以前，实际上没有任何新创作的音乐作品的录音材料。这就是说，那时人们必须去参加每年举行的国际现代音乐学会的年会，或者必须住在偶然举行新音乐演出的重要音乐中心之一的城市才能听到新音乐。那时，很少人，甚至很少专业的音乐家了解二十世纪音乐的各种主要风格类型。

对二十世纪音乐的一般了解

通过阅读战后最初时期出版的音乐杂志，人们可以了解到那一时期人们对二十世纪音乐的理解的一些情况。1948年，在《现代音乐》停刊后，《音乐季刊》(Musical Quarterly)开辟了介绍当代音乐的专栏。在它的1949年1月号上，人们可以看到关于二十多年来在纽约（也是在美国）第一次演出勋伯格的《五首管弦乐作品》的报导。实际上这是卡内基大厅中所有的人，包括乐团的人，第一次听到这一1906年时的杰作。同年4月号的《音乐季刊》上把巴托克的《为弦乐器、打击乐器和钢板琴所写的音乐》的一次演出作为需加以说明性分析的、具有新闻价值的事件进行了报导。

关于战后最初几年中的国际音乐环境，我们可以从英国评论家约翰·阿米斯(John Amis)为萨尔兹堡研究讨论会——欧美青年知识分子和创作艺术家的大会——所作的报告中找到一些线索。阿米斯在《速度》杂志的1950—1951年冬季号中写道：

“他们在写何种音乐？悦耳性不见了；政治性看来也过时了。当前人们爱好的是古典的、古典期前的音乐，不那么喜欢十九世纪的音乐和贝尔格、斯特拉文斯基、巴托克及兴德米特(后文中称他们为现代大师)的音乐。十二音音乐曾引起极大的震动和争论——但是除了对贝尔格的天才加以一般性称赞和对勋伯格稍加称赞外，只有一个年轻的德国评论家对十二音音乐大加赞扬。看来，在禁止过十二音音乐的国家，如德国、意大利等国家中，主要是一些可能曾在战前参加过I.S.C.M（国际现代音乐协会）音乐节的老一代作曲家使用十二音技术。美国音乐很少受人喜爱……近年来的法国作曲家中，梅西安遭到了普遍的厌恶。在法国最新流行的“具体音乐”(musique concrète)同样遭到了普遍的厌

恶。"具体音乐"是一位无线电技师发明的，它只能通过录音形成。它所用的音响与抽象的音响相反，是具体的音响。如咳嗽声，锅盖在能够发出共鸣的木板上快速旋转的声响，火车声以及录在磁带上的钢琴击奏后所发出的余音……萨尔兹堡的画家们对音乐家不承认创立这一未来艺术形式的天才感到气愤。当音乐家们对亚历山大·考德威尔(Alexander Caldwell)①用钢丝和其它材料制成的一触即颤动的"活动结构"(mobiles)获得深刻印象而很少画家对此感兴趣时，他们对画家们同样感到气愤。"

由于在两次世界大战之间的年月里，欧洲存在着紧张气氛和沙文主义气氛，因而那时成长起来的一代作曲家没有共同的背景。认识到这一事实是很重要的，因为在战前不存在象五十年代这种单一世界文化的局面。当前这一代年轻的德国作曲家由于年龄太小，在思想上没有汲取魏玛共和年代(1919—1933)的精神。他们生长在强制取缔一切先进的或来源于犹太艺术的艺术手法的纳粹主义时期。这就是说，他们对勋伯格、韦伯恩或贝尔格的音乐同对斯特拉文斯基或法国作曲家们的音乐一样不了解。法国的年轻作曲家们情况稍好一些，因为他们过去曾经有机会了解斯特拉文斯基和法国"六人团"的作品。不过他们完全不知道第二维也纳学派和巴托克。苏联的年轻作曲家们对其它国家的当代音乐很少了解。

也许年轻的美国音乐家比起他们的欧洲同代人对二十世纪音乐的各主要流派有过更多的接触，虽然可以看出在美国曾有过赞成法国派(Pro-Frech)和新古典主义的强烈影响。伦纳德·布尔卡特在总结美国的音乐概况时写道："我们大部分其作品得到演出的青年人都是通过科普兰的介绍采取了或仿照了斯特拉文斯基的

① 原书中加有"原文如此"的注明。

风格”。美国很多大学的音乐系的教学班子那时都是由布朗热、兴德米特或辟斯顿培养出的作曲家所组成。

由于战争，许多欧洲作曲家那时旅居在美国，他们的出现和活动极大地增强了美国的音乐环境。当时居住在好莱坞的斯特拉文斯基写了《乌木协奏曲》(Ebony Concerto)①和《三个乐章的交响曲》；居住在加利福尼亚的勋伯格完成了他的《钢琴协奏曲》和为小乐队写的“恢复”了调性的《主题与变奏》；在纽约，垂危中的巴托克完成了他的《管弦乐队协奏曲》和《中提琴协奏曲》的两个乐章，他的《第三钢琴协奏曲》也几乎完成了。在耶鲁大学任教的兴德米特为赞美巴赫创作了《鲁杜斯音调》(Ludus Tonalis)②。在米尔斯学院任教的米约写出了一个又一个的作品。

人们如果把整个二十世纪的音乐看作是一个正在被开拓和探索着的广阔大陆，兴许可以获得一个关于战后音乐状况的清楚的图景。本书前几章中已介绍了第一代先驱者的成就和新发现。每一位作曲家都选择了自己的道路，在未知的世界上深入到自己希望达到的地带。有些人进入不远的地方就感到满足而裹足不前，在从已知的世界上可以看到的地方定居和建立定居点；另外有些人则在短促突击后，为了安全又退了回来；还有一些人走得更远一些才定居下来；也有人拒绝在任何地方停留下来，而是不倦地开拓新的疆域。

开拓在继续。一旦较老的作曲家功成名就，较年轻的作曲家就继续进行探索，不受任何已获得的疆域的束缚，或者以此为出发点向仍然未知的领域进军。他们所走的道路和获得的成就将在以后各章中加以讨论。

---

① 《乌木协奏曲》，为爵士乐单簧管手伍德·赫尔曼及其乐队创作的一首协奏曲。

② 兴德米特自己称之为《赋格练习曲》。

1950—1975 年的音乐"流派"

1950—1975 年这一时期的作曲家可以分为下列几类加以介绍：

保守的作曲家(Conservative composers)

序列音乐作曲家(Serial composers)

偶然音乐作曲家(Aleatoric composers)

电子音乐作曲家(Electronic composers)

"唯音"派、最简单派、环境音乐和概念音乐作曲家("Sound"、Minimal、Environmental and Conceptual composers)

各类不应被看作是一些互不渗透的体系，也不必认为有先后的顺序。同一作曲家，随着他兴趣的改变，将不止在一类中出现。另外需要指出的是，电子音乐是表现其它各种风格流派的工具，反过来，它又曾对非电子音乐流派产生影响。对于这些流派，我们最好把它们看作是本世纪第三个二十五年的音乐世界中正在开辟的、不知把我们引向何处去的一些道路。

保守的作曲家

守旧派作曲家是指那些为通常使用的乐器和乐器组合写调性音乐，并且采用传统形式的作曲家。他们经常被那些对新奇的东西怀有更大兴趣的评论家们所忽视，但广大公众并没有忽视他们。

本杰明·勃里顿

本杰明·勃里顿(Benjamin Britten)可以被认为是一位样板

人物。他的《战争安魂曲》(War Requiem, 1962)与当时许多其它的同类乐曲很少共同之处，但是他对这一普遍性主题所作的处理却在整个世界受到广泛的认可。这首由合唱、童声合唱、独唱、管弦乐队和室内乐队表演的大型作品是为第二次世界大战中被毁的考文锤圣迈克尔大教堂的祭礼写的。

这一安魂曲不是用于礼拜仪式，因为勃里顿在悼念死者用的传统拉丁文祈祷文之外，还穿插进了第一次世界大战中被杀的英国诗人威尔弗雷德·欧文的九首诅咒战争的诗。九首诗分别由男高音和男中音独唱，形成对弥撒正式陈述的讽刺性解说。这些强烈反对战争的诗与天主教仪式中对死亡表现出的永恒的认可并列在一起，从而产生了很多戏剧性的、以至夸张性的对比。

例如在突出了真实的钟鸣和丧钟效果的开首一段气氛沉静的合唱中，作者插进了男高音独唱的欧文如下的诗句：

> "为这些象牲口一样死去的人鸣什么丧钟？
> 只有那大炮强烈的怒吼声。"

随后，男中音在预示不祥的、召唤死者参加末日审判的号声回响中，唱出这样的诗句：

> "悲惨的号声回荡在傍晚的上空，
> 听起来使人悲恸。"

这首诗描写了战斗前夕睡梦中的士兵，与末日审判时空中的号声形成了强烈的对比。

最末一首诗叙述两个在战斗中相互杀死的敌对的士兵的对话：

> "我的朋友，我是你杀死的敌人，
> 我早就在暗处认出了你。"

紧接着这首诗，童声歌唱队唱道："愿天使领你们进入天堂"。

作曲家在音乐上所使用的风格手法说明歌词内容包罗万象，

因为乐曲广泛地吸收了各种音乐体裁。作曲家在自认为适当的地方既吸收了素歌中的“上帝耶稣”、拉丁文的圣歌，也吸收了巴赫的D大调“胡萨亚那”(Hosannah) 中的高音小号和威尔第的《哭泣》(Lacrimosa)

例 156



以及二十世纪的一些新手法，如不规则的拍子和节奏型(Dies irae, Quam Olim Abranhae, Agnus Dei 各段)、不协和的对位(Pleni Sunt coeli 段)、多调性(Bugles sang 段)和不协和的持续音效果(Die irae,Libera scriptus, Libera me 等段)。

增四度的音程使全曲获得统一。人们在开头一段内即可听到这一音程，这一段中的合唱部分便是采取在C和F#上相互应答的方式。在“圣歌” (Sanctus)中，这一增四度音程在女高音欢快旋律的伴奏中交替出现。另外，在“Pie Jesu”、“Pleni sunt coeli”、“Agnus Die”和最后部分“In paradisum”中也突出了三全音。

在这首安魂曲之后，勃里顿继续写出了一些作品，它们进一步巩固了他在二十世纪音乐中的地位。他在自已划定的界限内自由地活动，在创作时采用任何他自己认为适用的手法。勃里顿在仿效日本“傩剧”的程式和音调所写的短剧中对新的音乐——戏剧形式进行了试验。他的圣经式的“寓言”作品《熊熊炉火》(The Burning Fiery Furnace, 1966)、《浪子》(The Prodigal Son, 1968)、《儿童十字军》(Children's Crusade, 1969) 和《古代波斯僧的旅

行》(The Journy of the Magi, 1971) 都脱胎于中世纪的各种神秘剧。它们都是为了在教堂内演出而写，由歌剧演员扮演那些在自己教堂内演剧的僧侣。

保守的作曲家表现出讲究实际的倾向，而且只在受人委托或者有创作一首特殊乐曲的需要时才作曲。勃里顿与苏联大提琴手姆斯迪斯拉夫·罗斯特罗波维奇及其妻子、女高音独唱家加琳娜·维什涅夫斯卡娅的友谊促使他写了《大提琴和管弦乐队的交响曲,(Symphony for Violoncello and Orchestra, 1964)、《大提琴独奏组曲》(1964)和《普希金組歌》(Pushkin songcycle, 1966)。勃里顿新近创作的两个重要歌剧是《欧文·温格雷夫》(Owne Wingrave, 1970)和《威尼斯的死神》(Death in Venice, 1973)。这两部歌剧很快就在世界上很多地方上演。

迈克尔·蒂佩特 (1908 年——)

英国还有另一位重要的保守派作曲家，这就是迈克尔·蒂佩特爵士(Sir Michael Tippett)。虽然他较勃里顿年长九岁，但却是一位直到五十年代才得到广泛承认的后起的作曲家。在他的早期作品中，一首为弦乐队写的复协奏曲(1939)经常上演，它以复杂的节奏(作曲家本人称之为各个个别声部的独立的牧歌风)、收缩的但却是调性的和声和丰富多彩的弦乐效果而引人注目。

蒂佩特的音乐大部分是声乐作品。他采用的歌词（通常是他自己写的）表现了他对人类环境的关切。清唱剧《一个我们时代的儿童》(A Child of Our Time, 1953) 是对第二次世界大战中纳粹暴行的有力的和动人的抗议。在这首作品中，蒂佩特按照巴赫在合唱作品中使用赞美诗的方式使用了黑人的灵歌。

蒂佩特作有三个歌剧：《仲夏的婚礼》(A Midsummer Marriage, 1952)、《普利安王》(King Priam, 1962) 和《花结公园》

(The Knot Garden, 1970)。由于他关心的是在作品中传达其"寓意"，这几个歌剧在舞台上显得很呆板，缺少戏剧性。在他的《第三交响曲》中，蒂佩特引用了贝多芬在《第九交响曲》的末乐章开头部分的不协和和弦，接着是女高音独唱的四首布鲁斯风格的冗长的歌曲。

肖斯塔科维奇

季米特里·肖斯塔科维奇是另一位仍旧写歌剧、交响曲、协奏曲和弦乐四重奏的作曲家。就他的情况来说，他那保守的风格当然是按照他的政府的意志形成的，不过这并没有阻碍他的创作洪流或妨碍他的作品在国内外的演出。

他的作品107号《降E调大提琴协奏曲》是一首十九世纪式的协奏曲，因为它是一首表现独奏者高超技艺的乐曲。第一乐章是活泼的快板，以一个纵然缠绕着许多不协和声音但紧扣住降E音的主题开始：

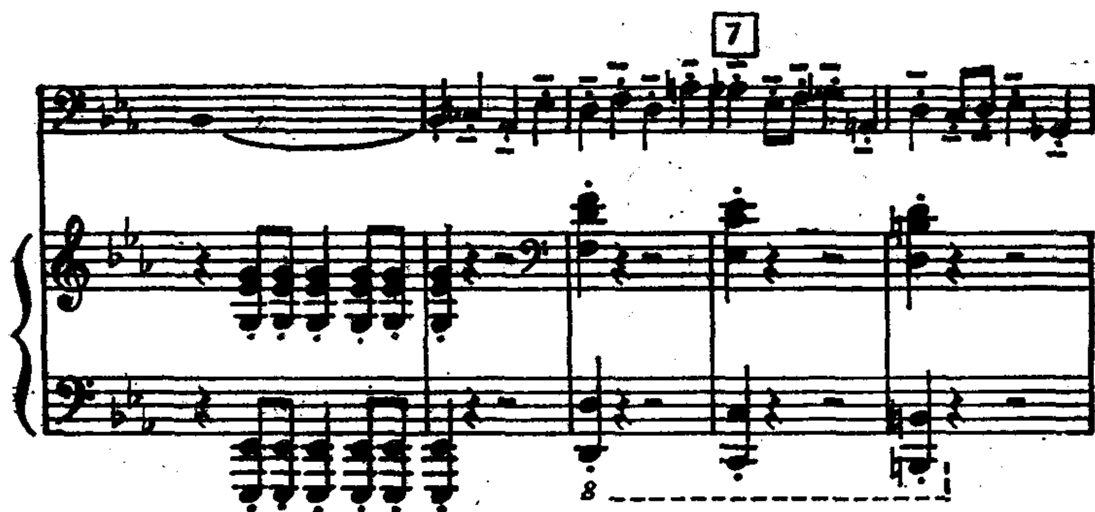
例 157

Op. 107 (1959)

Allegretto (𝅗𝅥 =116)

Violoncello

Piano reduction





这一乐章是奏鸣曲式，而下一缓慢的乐章则是二部曲式，它的如歌的调式主旋律使人难忘。最后乐章是由一个作为展开部的、扩展了的华采乐段所引进的刚健有力的舞曲。在结束之前，再次出现了第一乐章的主题，使全曲获得统一。

肖斯塔科维奇的《第十四交响曲》很不寻常，它是由女高音和男高音演唱的、为不同诗人所写的十二首诗谱的曲。所有这些诗的主题都是死亡，音乐的严肃气氛与之十分相称。他的《第十五交响曲》则是一首欢快活泼的作品，其中引用了罗西尼的《威廉·退尔》和瓦格纳的《指环》中的一些音调。

塞缪尔·巴博(1910年——)

塞缪尔·巴博(Samuel Barber)是一位有代表性的美国保守派作曲家。他写有两部歌剧:《凡尼萨》(Vanessa, 1950)和为纽约新大都会歌剧院开业所写的《安东尼与克里奥佩特拉》(Anthony and Cleopatra, 1966)。这两个歌剧的风格不同,前者朴素而安静,后者华丽且喧闹;不过,在都是歌唱家的歌剧这一点上两者又是相同的。两个歌剧都为独唱家表现他(她)们的歌唱和表演才能提供了充分的机会。与本世纪中叶的很多歌剧相反,这两个歌剧使用了重唱、合唱和咏叹调,并且在内容上表现了旧时代的爱情与悲苦的情感。

巴博的《钢琴协奏曲》(1962)是一首继承李斯特和普罗科菲耶夫传统的杰出作品,它要求演奏者具有非常熟练的、竞技般的技巧。这首乐曲是不协和的、半音阶的,但其调性基础自始至终是显明的。在和声与节奏的手法上,这首乐曲无疑是出自二十世纪保守的作曲家之手。

在可以划到保守派一类的众多美国作曲家中,应该提及的有:吉安·卡洛·梅诺蒂(Gian Carlo Menotti)、霍华德·汉森、奈德·罗勒姆(Ned Rorem)、弗吉尔·汤姆森和罗伊·哈里斯。

序列音乐作曲家

由于勋伯格、韦伯恩和贝尔格音乐的出现和传播,产生了五十年代中最流行的音乐语言。前已指出,这种音乐在这些作曲家生前并不为人所知。1934年,在勋伯格移居美国加利福尼亚州以后,他的音乐在他学生的小圈子外仍然不受重视,甚至他本人和他的学生们也没有听过他的一些大型作品的实况演出。在1939

年战争爆发后，韦伯恩过着半隐居的生活。他也有几个学生，但他的大部分乐谱没有出版，依旧用丝带整齐地捆放在他的贮藏室的架子上。贝尔格的《沃采克》固然在战前上演过数次，可是他的其它作品一如他的同伙们的作品一样不为人们所知。贝尔格卒于1935年，韦伯恩卒于1945年，勋伯格卒于1951年。他们一定都曾感到自己没有能够在本时代的音乐上留下持久的烙印。

然而，在短短的几年中，他们的成就获得了世界范围的承认。他们的音乐演出了，并且被录成唱片和磁带，专门分析他们作品的书出版了，而且许多年长的和年轻的作曲家变成了“十二音”作曲家。早在1945年，在新古典主义传统的故乡巴黎，就曾戏剧性地出现了一次改变音乐趋向的适当时机。当时在那里正举行一系列专门演奏斯特拉文斯基管弦乐作品的演奏会来庆祝战争的结束。大部分听众为又听到这些音乐而高兴（在被占领时期这类音乐是被禁止的）。但在第三次演奏会上，楼座席上发生了示威，一群梅西安的学生大发嘘声。领头者是一个不知名的学生，名叫皮尔·布列兹。嘘声是针对《纸牌的游戏》(Jeu de Cartes)和《挪威速写》(Norwegian Sketches)这两首作品及其所表现的美学思想的。

那时，对新古典主义的反对是消极的，对序列音乐的支持才是积极的，对序列音乐原则的熟悉和发挥成为那十年中音乐的最重要的发展。人们几乎可以准确地追述出这一发展的各个阶段，因为其中大部分发生在达姆施塔特举行的新音乐国际暑期学习班。该学习班开始于1946年，那时该城还是一片废墟。年轻的德国人如汉斯·维尔纳·亨策(Hans Werner Henze)，法国人如皮尔·布列兹和吉伯特·阿米 (Gilbert Amy)，意大利人如鲁伊吉·诺诺(Luigi Nono)和布鲁诺·马德纳(Bruno Maderna)，以及其他许多人聚集在那里聆听、分析和演出序列音乐。

序列音乐思想鼓舞了很多青年作曲家，但是当斯特拉文斯基

这位新古典主义作曲家的领袖人物拥护和提倡序列技术时，音乐界对看起来他又一次改变自己的风格一事感到吃惊。四十年来，他一直被认为是与勋伯格相对立的一种音乐理想的当然领袖，他与勋伯格的分歧之大甚至扩展到社会生活中去；在同时居住在加利福尼亚州南部时，这两位作曲家之间没有任何交往和友谊的表示。然而，斯特拉文斯基1952年以后的作品都属于序列音乐，他还常常——有时用夸张的词句和表情——称赞韦伯恩的音乐。

斯特拉文斯基的序列主义作品

斯特拉文斯基的最后一首新古典主义作品《浪子的历程》完成于1951年，正是勋伯格去世的那一年。他此后创作的作品有：

《大合唱》(据古英语歌词；1952)

《七重奏》(小提琴、中提琴、大提琴、单簧管、圆号、巴松、钢琴；1953)

《为三首莎士比亚的诗歌谱曲》(女中音、长笛、单簧管、中提琴；1953)

《纪念迪兰·托马斯》(In Memorium Dylan Thomas，男高音、弦乐四重奏组、四个长号；1954)

《圣歌》(Canticum Sacrum，1956)

《阿贡》(Agon，舞剧；1957)

《哀歌》(Threni，1958)

《Movements》① (钢琴与管弦乐队；1959)

《讲道、叙事、祈祷》(A Sermon, a Narrative and a prayer, 合唱与管弦乐；1960)

《格苏阿尔多的纪念碑》(Monumentum pro Gesualdo，为器乐改写的牧歌；1960)

《洪水》(The Flood，电视节目配乐；1962)

《八首器乐小品》(为十五个器乐演奏家而写；1921—1962)

---

① 曲名意义不明，《新牛津音乐史》(1974年版)中称之为含义隐晦的标题，见该书401页。

《和平鸽搏击长空》(The Dove Descending Breaks the Air，无伴奏合唱；1962)

《亚伯拉罕与艾萨克》(Abraham and Isaac，男中音和管弦乐队的宗教叙事曲；1963)

《J.F.K的挽歌》(女中音及九个乐器演奏者)

《纪念奥尔德斯·赫胥黎变奏曲》(Variations in Memory of Aldous Huxley，管弦乐；1964)

《入祭歌：纪念T.S艾略特》(Introitus:T.S Eliot in Memoriam，女声小合唱；1965)

《安魂弥撒曲》(Requiem Canticles，小合唱与乐队；1967)

所有这些作品都是根据序列音乐原则写成的，虽然在原则的运用上稍有改变。其中十二首是各种规模的声乐作品，从大型的合唱与独唱，如"圣歌"和"哀歌"，到室内乐型的独唱与几件乐器的作品，如为莎士比亚和戴兰·托马斯的诗歌谱写的声乐曲。另外一些是宗教性的或者根据圣经经文创作的。还有一些是为纪念友人逝世而写的。

《阿贡》是一个由十二个舞蹈演员演出、长约二十分钟的舞剧。它完全是抽象的，既没有故事情节，也没有人物塑造。与作曲家的早期舞剧《俄尔甫斯》和《漂亮的缪斯们》不同，演员在这一舞剧中穿着排练服演出。《阿贡》只是为四个男舞蹈演员和四个女舞蹈演员的各种组舞而写的一组十七世纪的舞曲。

乐队由三支长笛、两支双簧管、一支英国号、两支单簧管、两支高音长号与一支低音长号、一架竖琴、一个曼陀铃、钢琴、全套打击乐器及全套弦乐器组成。虽然用了一大批乐器，但斯特拉文斯基从不使它们总奏，而是每一组舞蹈使用不同的一组乐器。例如男子独舞的伴奏是一支独奏的小提琴、一个木琴及次中音和低音长号；女子双人舞"盖拉德"的伴奏则使用了全套弦乐

器(不用小提琴)、曼陀铃、竖琴和三支长笛。音色的不断变化是这首作品吸引人的原因之一。《阿贡》大部份以三个音列为基础：

例158



二度音占了优势，这使斯特拉文斯基有可能写出一些典型的音域狭窄的旋律。(参见例 159)

斯特拉文斯基对韦伯恩音乐的喜爱在该作品“一音一乐器”(one-note-to-an instrument)体式的乐段中清楚地表现了出来。柔板“双步舞变奏曲”便是一例。

例159



但是，即使当斯特拉文斯基看来是在用纯粹的维也纳学派的方法作曲时，他的音乐也总是属于他个人的。他的旋律，他那不圆润的音色，尤其是他那刚健有力的节奏赋于这种风格一种独特的面貌，这种风格在较缺乏个性的作曲家笔下可能显得毫无章法，仅是听起来“像韦伯恩”而已。《阿贡》灵巧、有力、生气勃勃——这些特性使我们总是把它与斯特拉文斯基的音乐，无论是

早期的舞剧、新古典主义的奏鸣曲、为爵士乐队写的作品，还是一组弥撒曲，联系起来。

《Movements》比斯特拉文斯基任何其他的晚期作品更明显地表现出作者受到的韦伯恩的影响。这首乐曲几乎完全没有主旋律，它那简约的写法和互不连接的旋律都酷似维也纳作曲家①。此曲建立在下列音列的基础上：

例160



钢琴声部的第一小节使用了音列的原型。

例161



虽然《Movements》全曲仅十分钟，但它被划分成五个不同速度对比的乐章。除了没有圆号和定音鼓外，它使用的乐队相当符合常规。乐队始终未用全奏，每一乐章有其独自的配器，这也很像韦伯恩早期的器乐作品。

斯特拉文斯基后期序列音乐作品的最显著特点是简短与自我限制。在年轻一代的作曲家们正在写震耳欲聋的、大块头的、其细部无法听到的作品的时期，这位年迈的大师却在写一些声部与

---

① 指第二维也纳乐派。

乐器不多、演奏时间约十分钟的作品。在这些简短的作品中，所有细部都很重要，都很鲜明。他对强大的效果已不再感兴趣，而是使每一音符都成为必要的和不可缺少的。

斯特拉文斯基曾说：音乐是"被控制了的时间和音响"。无怪这位年过八旬的老人转向了序列作曲法，因为通过这种作曲方法，他不仅保持了、而且增加了对时间与音响的控制。

达拉皮科拉(1904—1975)

在对十二音音乐的任何探讨中，都不能不提到使用这种方法的第一个意大利作曲家达拉皮科拉(Luigi Dallapicola)的作品。他的作品再次说明十二音音乐并不只意味着一种风格；他的音乐始终具有表情和歌唱性，既不像第二维也纳乐派作曲家的作品，也不像斯特拉文斯基的作品。他从一开始就主要写声乐曲，选用的歌词不仅表现出他有很高的文学审美力，而且显示了他对人类环境的关切。他是一位严肃的、有宗教信仰的人，曾经历了法西斯统治意大利的整个时期。他对当前世界上物质文明的日益发达给人们的精神自由所带来的问题感到关切。

他的作品有：三个歌剧——《夜班飞行》(Volo di notte, 1937—39)、《囚犯》(Il Prigioniero, 1949)和《俄底修斯》(Odyssus, 1968)；几首合唱作品——为米开朗琪罗的六首诗所谱写的合唱曲(1933—36)和《坐牢歌》(Canti di Prigionia, 1968)、《出狱歌》(Canti di Liberazione, 1955)；还有几首声乐套曲，其中大部分是人声与小乐队的作品，包括为萨福的诗的五个片断所谱写的女高音与十五件乐器的作品(1942—1945)，他的第一首以十二音手法为男中音和八件乐器写的五首歌曲(1956)和为歌德诗谱写的歌曲(1953)；在钢琴音乐方面，他写过一首卡农小奏鸣曲(1943)和一首《音乐纪事》(Quaderno Musicale di Annalibera,

1952)，后者又被他谱写成管弦乐曲，题名为《管弦乐队变奏曲》(1954)。

达拉皮科拉在解释他为什么采用序列作曲法时说："对于十二音体系，我最感兴趣的是它的表现力和构成旋律的各种可能性。在我近年来的作品中，我从未放弃过十二音体系的原理，不管它们可能曾经是多么更加复杂。"

例162是他在为歌德的诗谱写的歌曲中使用的音列。例163说明了他根据这一音列构成的旋律的高度表现力。第一乐句由这一音列的原型组成，第二乐句则是音列的倒转型的移调体(atransposed version of the I form)。

例162



例163

dolciss.
5
3
(poco)
In tau-send For-men_magst du dich ver - stek-ken, Doch,
3
ppp!
(dolciss.)
10
Al - ler - lieb - ste, gleich er-kenn ich dich;

这一短例说明达拉皮科拉对这一音列所做的抒情性处理。在他的所有作品中，人们都可以感觉到他对优美、沉静的音调的重视。他说："依我看来，用十二音将能够比用七个音构成更好的旋律，

——写出更丰满和（就我能力所及）更具有表情的旋律。”

其他的十二音作曲家

很多作曲家在本世纪五十年代转向序列作曲法，其中既有年老的也有年轻的，既有有经验的也有初学者。已经形成个人音乐风格的作曲家，例如斯特拉文斯基或科普兰，在采用十二音作曲法之后，其作品仍然使人听起来是他们自己的音乐。科普兰的《钢琴随想曲》建立在这十个音符组成的音列上：♭E，♭B，F，♭D，B，♯F，A，G，D，C。乐曲开头处，这一音列的前四个音符分散在四个八度上，每一音符都用*ff*的强音奏出，形成了具有科普兰特点的“钉头般”(spiky)音调。

科普兰后来的两个管弦乐作品《含义》(Connodation，1962)和《内在的特性》(lnscape，1976)，也属于自由序列手法，但没有失去他特有的“音调”。科普兰曾这样解释他采用这种手法的原因：“这种作曲法对我的吸引力是使我开始听到了用其它方法所听不到的和弦。在此以前，我一直是按照调性构思，而序列手法是一种安排音调的新方法。它使你有了新的技术和手段。这一点，直到今天对我仍保持着它的吸引力。”罗杰·塞兴斯(Roger Sessions)是另一位自五十年代以来一直采用序列作曲法的美国作曲家。他的第一首序列音乐作品是1953年创作的《小提琴奏鸣曲》，随后是他的《第三钢琴奏鸣曲》和第三到第八交响曲。

尽管十二音作曲法颇为流行，而且被很多人认为它在几十年内将是一种普遍的作曲法，然而，它在五十年代以后的几年里并没能保持住它的重要地位。在1964年12月6日《纽约时报》刊登的一篇访问记中，斯特拉文斯基宣称：“真正的十二音作曲家实际上已经没有了。”在1965年《音乐季刊》10月号上，一位评论家在关于一首弦乐四重奏的首场演出的文章中指出，这一作品的“韦

伯恩式气氛几乎过时了。”

“韦伯恩的时代”被证实是一个短暂的时代，说它是“韦伯恩的十年”或许更为恰当。

走向完全的控制

虽然第二维也纳乐派的音乐是第二次世界大战以后音乐界第一个伟大的发现，但很多年轻一代的作曲家已经不满足于停留在勋伯格的实践范围之内。勋伯格去世后，皮尔·布列兹刊出了一个讣告，标题是“勋伯格去世了”，简直与法国的公告“皇帝去世了……皇帝万岁。”(Le Roi est mort……Vive le Roi!)一样。这不是一个寻常颂扬性的讣告，而是对这位奠定序列音乐的先驱的批判，是声言这位作曲家在使用主题、区分旋律与伴奏、并以传统曲式编成他的乐曲方面是反动的。而在另一方面，韦伯恩（新的“皇帝”）已经抛弃了这些过去遗留下来的东西，他那简略的乐谱看起来不过是出自一个在乐曲写成前所制定的格式的逻辑游戏。不仅如此，更重要的是，在他的某些作品如《为九件乐器所写的协奏曲》(在本书第十二章中已介绍过）中可以看出，韦伯恩已接近一种把音高之外的其它因素，如时值、音色、出音法、力度等，从其附属于旋律的传统关系中分离出来并加以序列化的理想。

有几位出曲家早已设计了一些新的节奏和时值形式。德国作曲家鲍里斯·勃拉歇尔(Boris Blacher)想出了、并在他的许多作品中使用了“多变的轻重律”，即有系统地使用各种长度的小节。例如在《钢琴奏鸣曲》中，小节内有下列不同数量的八分音符：

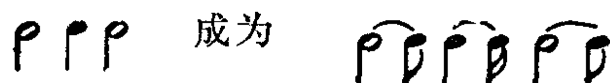
例 164



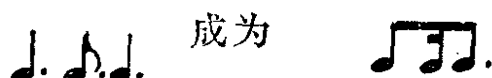
etc.

最后，这一形式又倒过来，小节逐渐减短。其它的序列有：前进的序列如 2—3—4，3—4—5，4—5—6 和它的反向进行，对称的序列 2—3—5—8—13 和循环式的变体 2—3—4—5，5—3—2—4，3—2—4—5。布拉歇尔的旋律乐句与这些不断变化的小节长度恰相符合，从而形成了高度的个人风格。

法国作曲家梅西安也曾利用了一些新的节奏概念。他使用了各种不同的、增长或缩短的节奏型，其增长与缩短不是按通常的方法加长一倍或缩短一半，而是增减它的分数值。下面是一个增加$\frac{1}{4}$时值的例子：



缩减三分之二的时值即是



一般都认为第一首全面控制的作品是梅西安写的，不过，美国作曲家弥尔顿·巴比特在 1950 年前也写过一些不仅把音符序列化而且把其它成份也加以序列化的乐曲。这些乐曲是三首钢琴曲、为四件乐器写的若干乐曲和为十二件乐器写的若干乐曲。1949 年，他的《时值与力度的样式》(Mode de valeurs et d'intensités) 由梅西安在达姆施塔特演奏后，它所揭示的前景使听到此曲的年轻音乐家大为振奋。这一乐曲是按照一个由 36 个音符(分成三个音列，每列 12 个音符)、一个 24 种时值的节奏序列、一个 7 种力度的力度序列和一个七种出音方式的"音色"序列组成的设计方案写成的。例165的第一小节中，每一音符都有其自己的力度、时值和出音法。这些明确的规格几乎需要演奏者有超人的控制能力。

例 165

Moderé

PIANO

在很早以前的音乐中，力度变化与出音方式共同起着提高乐曲旋律表现力的作用，而演奏者也被要求按照作曲家的指示来演奏。但是在梅西安的作品中，节奏的时值、出音法、力度都有自己的生命。每一项都有自己的格式，演奏者不得不同时听从几组不同的指示。

喜爱推理的、受过数学训练的皮尔·布列兹立即用这种全面控制的方法作曲。他为两架钢琴写的乐曲《结构》(Structures, 1952）在音符、时值、力度方面都使用了序列结构方法。他声称这一作品“免去了一切旋律、一切和声、一切对位，因为序列结

构已经使最基本的调式、调性概念不存在了”。

在他的《第二钢琴奏鸣曲》中，皮尔·布列兹采用了梅西安的时值、出音法和力度的序列：

例 166

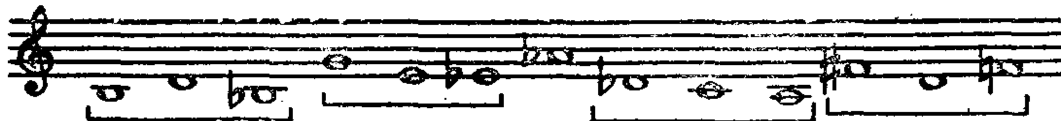
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
									sfz	sfz	normal

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
pppp	ppp	pp	p	meno p	mp	mf	più f	f	ff	fff	ffff

另一个预定方案极其复杂的乐曲的例子是卢契雅诺·贝里奥根据奥登(Auden)的一首诗所写的管弦乐曲《九度》(Nones)。它使用的音符来自下列音列：

例 167



在这一音列中共有十三个音，它们可以分成两个部份，每一部份含有七个音。音列本身完全是结构式的，韦伯恩的协奏曲所用的音列也是如此。由三个音组成的每一部份都含有一个大二度和一个小三度，而且这一形式的逆行转位与原型的一个移调是同一的。

每个音符的时值都是由一个七种基本时值序列决定的。另外还有七种不同强弱的力度和五种出音法。

里吉纳尔德·史密斯·勃林德尔(Reginald Smith Brindle)称这种创作方法是“一种允许作曲家从总体上计算音乐结构的数

学方法。音符序列的一系列位置转换确定整首乐曲的音的次序，同样，一系列的位置转换确定每个音、几个同时发生的音(和弦)和休止等等在时间上的确切位置。”

按照这样复杂的设计方案写出的音乐对演奏者和听众都提出了很大的难题。往往包括前所未遇的分数时值的复杂节奏型，与“自然”的轻重变化毫无联系的力度急速变化，经常不断地从一音跳向另一音，对出音方法要求的精确性，所有这些都使演奏者面对极大的困难。例 168，斯托克豪森的钢琴作品第 2，I 号的开头部分是典型的例子：

例 168

对听众来说也有困难。组织得十分精密的音乐本来应该易听易懂，但是象这种因几个格式同时进行引起的复杂性和多重性却造成了相反的效果。这种音乐看起来是按一定程序写出的，听起来却是混乱的或使人难以捉摸的。因为每一因素都得到同等的重视，所以无论在旋律上、节奏上，还是在和声上都不象旧有的音乐那样有其特点。

斯托克豪森的《对位》(Kontra-Punkte, 1953) 一曲是那一时期用复杂的程序来确定结构的代表作。作曲家在介绍他的意图时说："使用了六种不同的音色组合：长笛——巴松管、单簧管——低音单簧管、小号——长号、钢琴——竖琴、小提琴——大提琴，(三对管乐器用不同的吹法，三种弦乐器分别用击奏、拨奏、拉奏)。这些不同的音色混合成一种单一的音色——击奏钢琴琴弦的音色。有六个等级的不同力度变化(从 *PPP* 到 *sfz*)，它们一个接一个地减弱到 *PP*。很长的音与很短的音之间的巨大差别被避免了，留下来的是关系密切的、中等长度的音（十六分音符和十六分音符的五连音等等)。通过横竖音响关系的对立，获得了一种整齐的两个声部的对位。这些外部的对应是可以清楚听到的。听众按照这些线索并在自己音乐趣味的指导下就能够判断我是否已经发现了各种恰当的关系和对整个乐曲的结构材料所必需的感受力。"

事实上，这一精心设计的音乐的细部是听不出来的。也许正是由于这一原因，大部份长久以来用这种手法作曲的作曲家最终放弃了用全面控制法作曲的想法。美国著名的作曲家和评论家在评论 1959 年达姆施塔特音乐节时写道："可是事实是这一把音乐的各种成份加以计划并加以序列化的全面控制的时代在先进的音乐人士中已经成为过去了。"

偶 然 音 乐

在全面控制法音乐取得发展的同一个十年中，人们也看到了其宗旨与此迥然不同的另一种音乐的诞生。也许出于对极端控制的机械性的反感，也许是因为复杂的作曲方案不可能使人听懂，有些作曲家便试图在音乐作品和演奏中加进部份不确定的东西的效果。这种音乐被称为“偶然音乐”(Aleatori Music)或“机会音乐(Chance Music)。

与其它艺术相比较，音乐因与客观世界联系少而成为最纯粹的艺术。如果一首乐曲在重复演出中没有同一的内容，音乐怎么能够存在呢？一个作曲家怎么能够把自己应有的权力和责任转给别人呢？乐谱的目的是给演奏者以精确的指示，怎么能够为了产生不确定的结果而作出不精确和不肯定的指示呢？

美国作曲家约翰·凯奇(John Cage)已经反复表明这是可以做到的。例如，他写过一首钢琴曲，把它分印在几张不同的纸上。根据他的指示，演奏者把这几张纸扔出去，然后按照随便捡起来的顺序演奏。在他写的另外一些作品中，音符顺序是由一张印在透明纸上的不完全“符头”(pointal imperfection)来确定的，而时值与谱号则由掷铜钱来决定（正面意为高音谱号，背面意为低音谱号)。他用摇签子的方法来确定一个音应在钢琴上正常地弹奏，还是加上弱音器，还是拨奏钢琴的琴弦。他最激进的“乐曲”使用了十二台收音机，十二位“演出者”用码表计算时间，各自按照规定打开或关闭收音机。由此产生出来的音响“蒙太奇”(sound montage)由当时正在播放的节目的类型而定。

虽然约翰·凯奇是偶然音乐的鼻祖，而且也可能是这种音乐的最激进的作曲家，但是他决不是唯一搞这种音乐的人。

前面提到过的德国作曲家卡尔海因斯·斯托克豪森曾写过一作品，题为《钢琴曲 XI》，印在一个37英时长、21英时宽的长卷上。长卷上印有十九个片断，可以用六种不同的速度、不同的力度和不同的出音法按照任何顺序来演奏。演奏者按照指示随便看一下乐谱，先看到哪一片断，就从哪一片断开始。在每一组音符之后，演奏者读到关于该组音符的速度、力度和出音法的指示记号，然后随意看另一组音符，而按后者的指示记号来演奏前一组音符。当一组音符第三次来到时，这部作品就算演奏完了。在每次演出时，乐曲的某些乐段有可能被略去，两次演奏绝没有可能是相同的。

亨利·普瑟尔(Henri Pousseur)的钢琴独奏曲《符号》(Caractères)写在六页双面纸上，每页印有几行排列好的音符组合，另外附有四张单页纸，纸上除有三个"窗口"外，还有几组音符。演奏者把带有"窗口"的纸随便放在印有音符的纸中间，演奏者演奏偶然出现在他眼前的东西——可能是印在纸上的音符，也可能是从"窗口"中露出来的音符。这一作品也永远不会有两次相同的演奏。

在这种偶然音乐中，有时其中一种参数①是偶然性的，其余的则多少由作曲家加以规定。下面是关于莫尔顿·费尔曼②(Morton Feldman)的《麦哲伦海峡》(Straits of Magellan)一曲的一段说明：

"这是一份图式乐谱，其中音高不是具体规定的，而时值是具体规定了的。谱写在格子纸上，每一方格等于麦氏节拍器的每分钟之88。演奏者在每一格子时值的开始或中间进入（如果方格是空白的，那么演奏者就保持休止）。每个方格内音的数量是注

① 指音高、时值、力度、出音法中的一项。

② 美国现代作曲家(1926——)。

明了的。音区与音符的大部份听凭自由选择，偶然在特定的方格内注明音区的高低。力度（自始至终很弱）和音色（花舌、泛音等等）都有明确要求。”

在另一首为一组管乐器所写的乐曲中，这同一位作曲家指令每一件乐器应在其它乐器开始衰弱的时候进入。换句话说，乐曲的速度是不加规定的，而是由演奏者的肺活量来决定。

E. 布朗（E.Brown），一位写过若干这类给演奏者选择权的作品的美国作曲家，曾把这种方法比作亚历山大·考尔德的活动雕塑。在这些悬浮着的结构中，艺术家制造的各部件是永远不变的，但由于联结得极其灵活，它们相互之间的关系则总是在变化着。即使一股最轻微的风都能够改变它的整个面貌——“永远相同，又永不相同”。布朗的乐曲的一次录音可以比做一件活动雕塑的一张照片。它将是一种柔和的、可塑性强的材料一次可能出现的形状的纪录。

偶然音乐的记谱问题

人们很容易理解为什么传统的记谱法已不再适用于这种演奏者有若干选择可能性的音乐。传统的乐谱尽管有不足之处，但能告诉演奏者演奏什么音，并确定了各个音符之间的节奏关系。如果这些问题留到演奏时才确定，那末作曲者就必须为演奏者设计一套新的符号。

因此，偶然音乐作品的乐谱与传统乐谱很少相象之处，而且每一作品都有对作曲家所选用的符号所作的详细说明。例如贝里奥的《小协奏曲》使用了比例记谱法（proportional notation）。在这种记谱法中，间隔音符的空间表示时间上的间隔，所以，纸上距离远一点的音符就比彼此靠近的音符在时值上长一些。这种隔距是相对的，并且不划分小节，因为不存在重拍意义上的律动。

在这同一首作品中，作曲家采用了下面记谱方法来保证演奏中偶然性的实现：

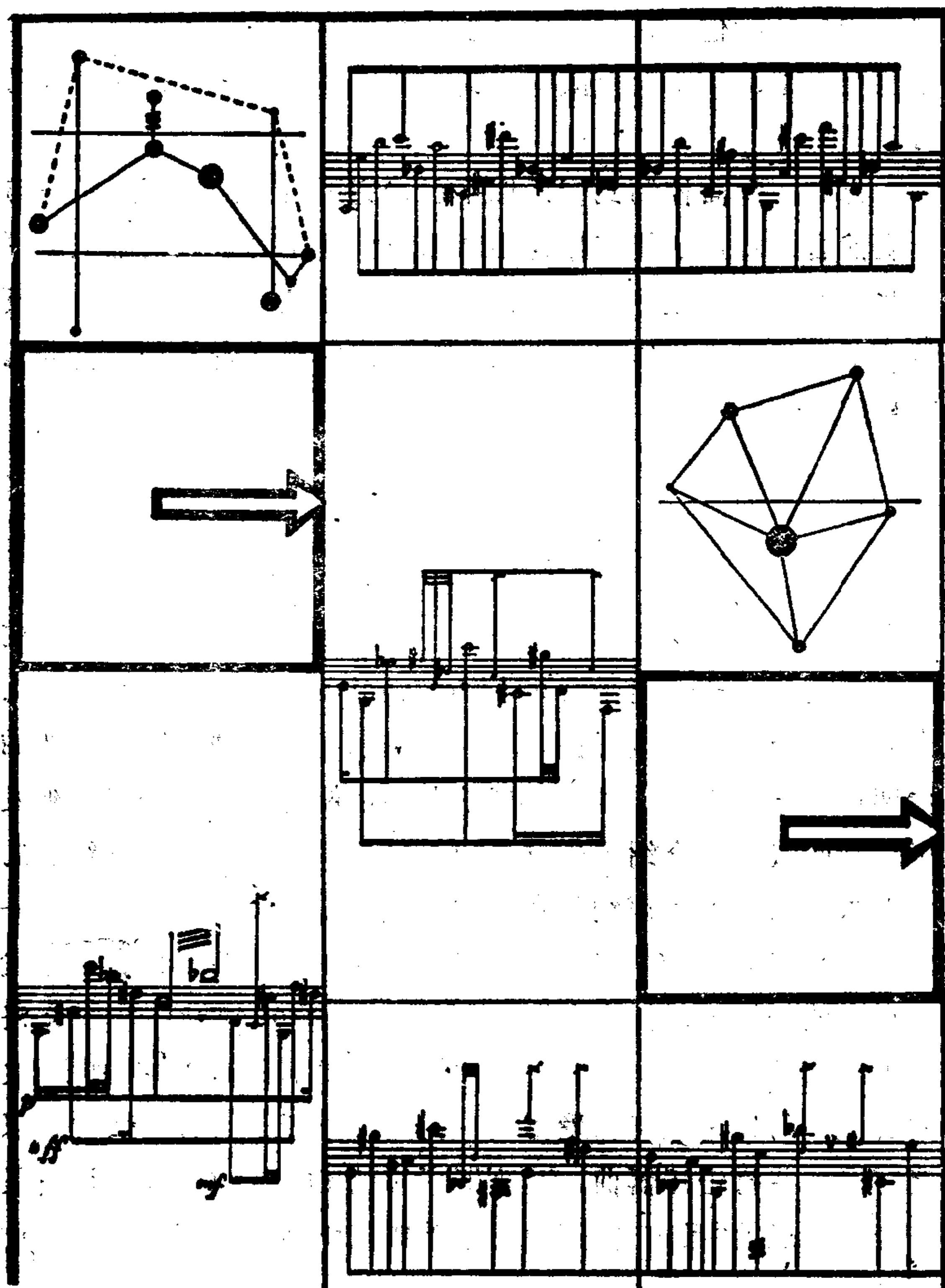


说明指出：这一音型“可以从任何一点上开始，既可以从左向右，也可以从右向左。这一音型可以反复数次——每次都要以尽可能快的速度奏出，而且要在按比例说明的时值范围之内。”在这一乐曲中，没有符干的音符以连奏法奏出，有符干和符尾的音符则可以“自由地”奏出。小音符（如传统乐谱中的装饰音）则“尽可能快地”奏出。

在亨利·普瑟尔的乐曲《符号》中，没有符干的音符“占据着它出现的节奏细分部份的整个时值。如果这些音符是断奏，其余的时值则保持休止。 ，这样标出来的一组音符相当于渐快直到‘尽可能的快’。 这样的标示相当于在‘尽可能的快’后开始渐慢。 表示此组内其它音符的时值稍短。 表示比其它音符时值短的多。”在斯托克豪森的《迭句》(Refrain)一曲中，由大小分为六级的圆点来表示音量的大小：●●●●●● ，最大的相当于mf。符号 表示音的持续时间，时间持续的长短则取决于音量的大小，只有当这一音达到这条线收缩处所暗示的力度水平时才继续向下演奏。符号 表示保持到原来音的完全消失才继续向下演奏。用红色书写的符号 表示软腭发出的一下咔嗒声——演奏者在乐器上奏出一音的同时，要用舌尖抵住上齿龈发出一声响亮而短促的咔嗒声。”

例169所示是罗曼·豪本斯托克—拉马蒂(Roman Haubenstock-Ramati)的乐曲《联络》(Liaison)中的一小段。它是为电振动钢板琴或电振动钢板琴与电振动木琴合奏所写的乐曲，但也可以作为一首二重奏曲，即与事先录好的磁带录音合奏。在后一种

例 169《连络》，罗曼·豪本施托克—拉马蒂



情况下，当乐器演奏者演奏六至十秒钟之后，开始放录音。传统的谱式与比例谱式交替使用。在此例谱式中，圆点与横线之间的

距离代表相对的音高，圆点的大小表示音量的大小，其间隔大小则表示相对的时值。这一乐曲可以从左向右演奏，也可以从右向左或从上向下、从下向上演奏，其中的箭头暗示可能改变方向的地方。

一方面，全面控制式音乐似乎已走完了自己的历程，另一方面，偶然音乐却由于能够作为使音乐产生变化的手段而继续吸引着某些作曲家。在很多新近的作品中，往往是一些可以自由选奏音符或节奏的乐段与传统方式的、由作曲家确定音符与节奏的乐段交替使用。

电　子　音　乐

在前述各种新手法出现的同时，人们正在开辟着另一条通向音乐未来的道路——电子音乐（Electronic Music）。在有些认为通常的音响资源已经被开掘殆尽的作曲家和音乐理论家以急切的心情期待了数年之后，排除常规乐器和常规音响的方法终于被发现了。前面我们已介绍了这方面的一些早期活动——本世纪初的几年中未来派对把噪声纳入音乐的愿望和使用微分音（microtone）的试验。早在1907年，布左尼(F.B. Busoni)①就预言用电发声。利奥波尔德·斯托克夫斯基（Leopold Stokowski)②和卡洛斯·查维斯(Carlos Chaves)③分别在1932年和1937年作过这样的尝试。约翰·凯奇和爱德加·瓦列斯避开了有音高变化的乐器而写了一些打击乐器曲。瓦列斯所写的《电离》(Ionisation)是电子音乐出现前"噪声音乐"中的一首典范作品。在那些不寻常的

---

① 意大利作曲家、世界著名的钢琴演奏家、教育家(1866—1924)。

② 世界著名指挥家(1888—)。

③ 墨西哥著名作曲家(1899—1978)。

电"乐器"中，发明于1924年的"塞勒敏"(Theremin)① 通过两手移向或移开一根钢棍来"演奏"，另一个乐器叫做"昂德马特努"②(Ondes Martenot)，发明于1928年，是用键演奏的。

随着磁带录音机的发明和完善，人们找到了录制、储存和改造各种声音的方法，为音乐作品的使用提供了方便。一个广阔的、新的音响世界之门打开了，音乐艺术的天地扩展到如此巨大，以至于一向限于有确切音高的音响的西方音乐概念也扩大到把任何音响——乐音与非乐音——都包括进去。通过磁带录音机有可能使噪音音乐化，这一点开辟了音乐史上的一个新时代，这一新时代使得过去的一些革新都不足称道了。现在，我们还不可能预言电子音乐的最终结果如何，因为它还只有不到四分之一世纪的历史。迄今为止它所完成的一切只能被看作是一种探索。然而，它已经使音乐世界发生了变化，正如同星际空间探索改变了我们关于地球的基本概念一样。

电子音乐的开始

在电子音乐方面，法国和德国几乎是同时迈出了第一步。皮尔·舍费尔 (Pierre Schaeffer)，法国电子音乐的开创者，是一名受雇于法国国家电台的无线电工程师。通过广播工作，他熟悉了各种"音响效果"——火车的鸣笛声、风声、雷声、鸟鸣声等等。他的早期作品就是把这类预先录好的音响加以编排和拼凑录制而成的。1948年10月在巴黎广播了这种作品的一部份，这一事件具有重要的历史意义，因为这是历史上首次公开演出不由人来演奏的音乐。费舍尔称他的这种音乐为"具体音乐 (musique

---

① 根据俄国技师和发明家 Leo Theremin 的名字命名。据其它材料介绍，演奏时右手在两根竖立的电棍之间来往移动，左手控制音量。

② 根据法国音乐家莫利斯·马特努的名字命名，属于电子发音的乐器。

concrète)，理由是这些音响是具体的，是一些可以通过实际操作发出响亮声音的东西，而不是“抽象”的。

几年后，磁带录音机臻于完善，这使得人们能够通过变更磁带的速度来改变音高，把磁带倒过来放音以便使正常的出音方式反转过来，能够增加混响和回声效果，能够过滤掉泛音，能够加进各种各样的噪音。只有很少的早期法国电子音乐被录制下来，但是皮尔·亨利(Pierre Henry)的《俄尔甫斯的面罩》(Veil of Orpheus)却是一部有代表性的作品。这首乐曲是由一些神秘的、颇为恐怖的声音与一种变了形的、加了混声的诵读希腊文的声音结合而成的。它有情节和戏剧性，具有很多早期法国电子音乐的特点。

德国的电子音乐是随着西德广播电台所属的电子音乐播音室在科隆的建立而开始的。指导者是赫伯特·艾默特(Herbert Eimert)和魏尔纳·迈耶尔—埃普勒(Werner Meyer-Eppler)。德国电子音乐作曲家从一开始就与法国电子音乐作曲家不同。德国人关心的是进行科学实验，不像法国人那样注重具有气氛“情调”的乐曲的创作。他们与后者的不同还在于，他们只使用实验室所制造的音响(最初是由振荡器产生的没有泛音的单正弦音)，而不使用从外部世界搜集来的音响。

卡尔海因斯·斯托克豪森在巴黎逗留了一年之后回到他的故乡科隆。在巴黎期间，他曾在法国的电子音乐工作室同费舍尔一道工作过。斯托克豪森最初的作品《电子音乐练习曲》I和II(1953—54)是这种更具理智的德国电子音乐的里程碑。例170是《练习曲》II的乐谱中的一页。上边是关于音高和音色的部分，标分从100直到17,200 Hz。乐曲中使用的音高是从一个分成81级的音阶中选出的，其音程的比率是一个不变的$\sqrt[25]{5}$(十二平均律是建立在$\sqrt[12]{2}$上)，又根据各个音高构成193个混合音。粗

横线表示第一个混合声响的频率，其上又加另一叠置的混合声响。此页上中间两条横线表示音响的时值，时值是按照磁带运行每毫米的具体速度计算的。底部的三角形是用分贝标明的音量。

为了“实现”这一乐曲的“演出”，首先要把作为基础材料的193个混合音响录到一条磁带上，这就是“键盘”，亦即按照线图指示被从中选择出来并加以录制的全部音阶。大部分电子音乐作品不用谱记录，只存在磁带上。

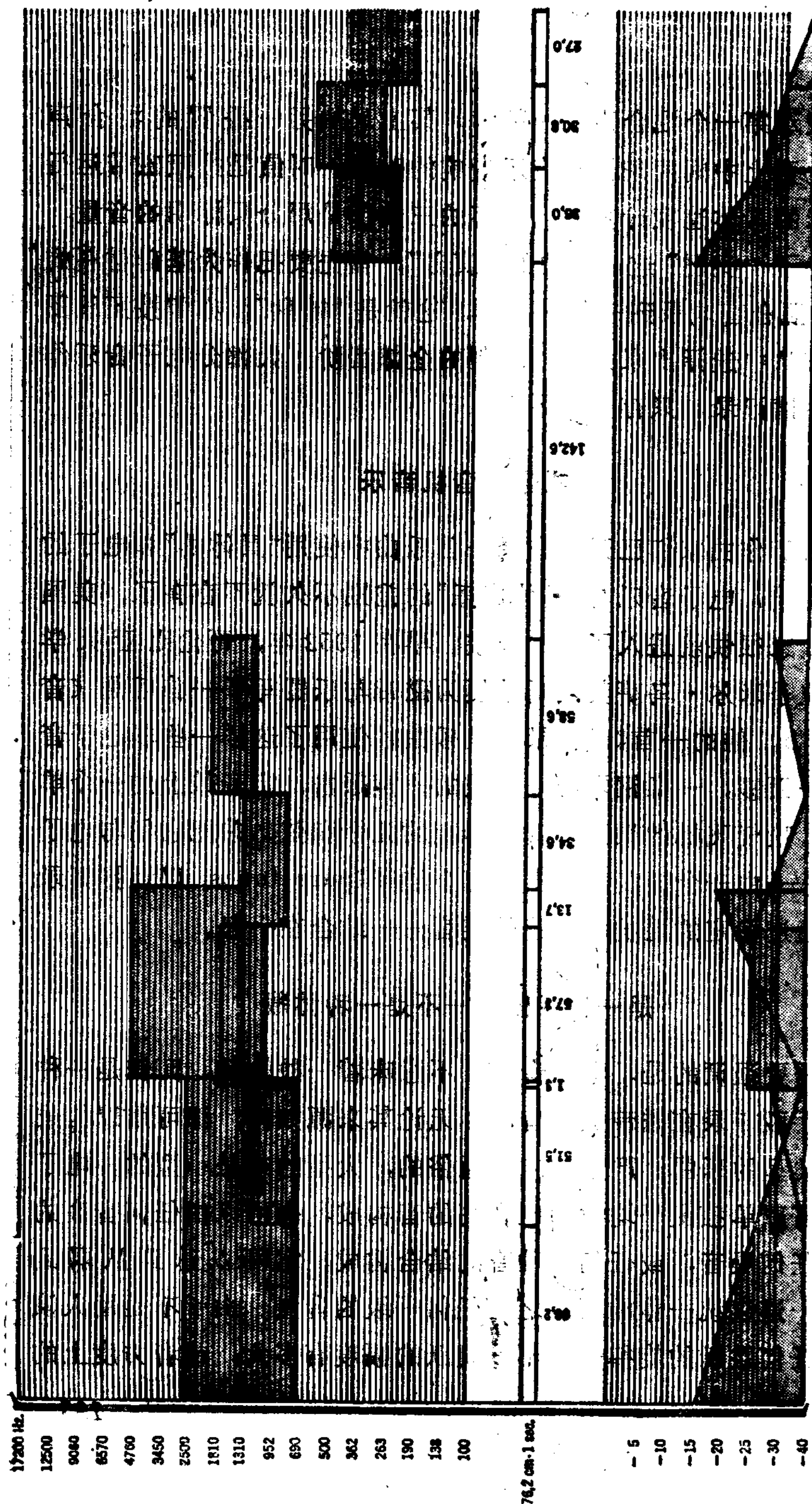
磁带录音机音乐

由于作曲家们已开始在同一首乐曲中使用“具体的”和电子的两种音响，电子音乐与“具体音乐”的差别不久就不存在了。美国的作曲家很快就进入了这一领域。早在1952年，哥伦比亚大学的符拉季米尔·乌萨契夫斯基便为磁带与乐器写了一首乐曲《音响轮廓》。他的一首《磁带录音机乐曲》使用了这样一些非电子音响：一面锣，一架钢琴，一面钹的一声敲击，定音鼓上的一个单一音，喷气飞机的噪声，管风琴上的几个和弦，并把它们与电子音响——由一个振荡器发出的四个纯音(pure tones)以及打开录音机通过稳定的混响所产生的震音——结合在一起。

是一种手段——不是一种体裁

需要强调的是，电子音乐并不意味着一种体裁，而仅是一种表达手段。录在磁带上的音响，无论其来源如何，都可用以构成各种类型的乐曲，严肃的或是通俗的，大型的或是小型的。电子音乐可以单独由平均律限定音高的音构成，也可以由任何音高的音或任何噪音，或任何几种音的结合构成。它可以达到从弱到强这一连续统一体的两端之间任何一级的音量。由于不是用人演奏，任何跳跃的旋律——不管跳跃的幅度有多大，或者力度上的

例 170


17200 Hz.
12500
9040
6570
4760
3450
2500
1810
1310
952
690
500
362
263
190
138
100
76,2 cm·1 sec.
27,0
30,8
36,0
142,6
58,6
34,6
13,7
57,3
1,3
51,5
66,2
− 5
−10
−15
−20
−25
−30
−40

突然改变，在电子音乐中都成为可能。电子音乐的速度能够比常规乐器演奏的速度更快或更慢。因此，采用电子音乐手段的作曲家要比受演出者这一人的因素限制的作曲家有更多的利用各种音响的可能性和更多的选择机会。下面从几千首电子音乐作品中选出几首加以介绍，以便对电子音乐在最初二十年历史中发展起来的基本模式进行考察。

电子音乐的第一个十年

如前所述，埃德加·瓦列斯在1937年停止了作曲，因为他对从传统乐器上寻求新的音响不再有兴趣了。电子音乐恰好符合他使用各种音响的夙愿。他立即采用了电子音乐这一新手段。《荒漠》(Déserts)是他于1954年在巴黎电子音乐工作室工作时创作的。这是一首二十五分钟的乐曲，它有两组不同的音响：一组为木管、铜管、打击乐器和钢琴，另一组是电子音响(噪音)，这两组音响穿插在一起。据作曲家本人说，乐器的各声部造成一种在空间运动的感觉，与人类活动的自然环境相联系。磁带上的电子音响部分则是与遥远的和人类以外的宇宙环境相联系。在磁带上的材料穿插进来三次之后，这两种环境的成份逐渐混合在一起。事实上，人们必须很仔细地听才能区别乐器部分和磁带上的电子音响部分，这说明即使在很早的时期，电子音乐已经对传统器乐曲的写作产生了影响。

第二个重要的里程碑是斯托克豪森的《青年之歌》(Gesang der Jünglinge, 1955—56)。这一乐曲的重要意义表现在两个方面：一，把人声作为待加工的音响材料来使用；二，在演出中使用了四声道的磁带和四个扬声器；从而在作曲中引进了空间。这两个特点在后来的电子音乐作曲中成为重要的、经常使用的手法。在这首乐曲中，主要的音响材料是高音男童声。原始录音被加以处

理、分割，音高被改变，从而产生混响，然后以“卡农”的形式把各部分联结起来。由于有人声的出现（不管它被歪曲到何种程度），这一乐曲具有了不寻常的表现力。

在五十年代中，很多大型的、小型的电子音乐工作室在美国、加拿大和欧洲建立起来了。下面介绍的两首作品是从电子音乐的探索阶段中出现的许多作品中选出的两例。休·勒·凯恩(Hugh le Cain)的《水滴的叙事》(Dripsody)虽然不是一首“重要的”作品，但却是当时磁带拼接技术的样板。这是一首纯粹的“具体音乐”作品，使用的音响材料只是一滴水滴落的声音。先把这一滴水的滴落声录在磁带上，然后用各种不同的速度，从每秒振动45次（接近钢琴上最低音）的低频音到每秒振动8,000次（超过钢琴上最高音八度）的高频音，加以复制，最后再把这些录在磁带上的长短不同的音拼凑成一首类似木琴声音的、颇有趣味的乐曲。不过，人们听起来还是清清楚楚的从水龙头滴水的声音。这是一首朴素简单的乐曲，因为它只用了一种声音，而且所有的音都有确定的音高。

另外一首较复杂的作品是让·艾维（Jean Ivey）所写的《弹球》(Pinball)。所有的声响都来自一架弹球机(Pinball machine)，比那一滴水的声音复杂得多，因为不仅有铃的叮当声，而且有控制杆发出的声音和球撞击到障碍时所发出的大量噪音。这首作品绝非仅是一架开动着的弹球机的录音，弹球机的声响只是作为材料。在这一作品中有比前一作品中大得多的噪音成份。

在1958年，出现了两首差异很大的作品，从而显示了电子音乐作曲手段所具有的广阔潜力。第一首是瓦列斯的《电子音诗》(Poème électronique)，它是为1958年在布鲁塞尔举行的世界博览会的菲利普馆而写的。该建筑物是由法国著名建筑家设计的，音乐则是供参观者欣赏的。关于当时的情况有如下一段记

述：

> "当人们从这一建筑物走过时，他们一面通过四百多个扬声器听着音乐，一面观看放映出来的一系列图象——有些是照片，有些是综合图象，还有油画和打印或手写的原稿。两位艺术家毫无使图象与音乐同步的意图；其结果是，除了偶然的巧合外，人们所获得的大部分印象在视觉与听觉之间是不协调的。六个月中，每天约有一万五、六千听众。他们对自己看到的图象和听到的音乐表现了各种各样的反应——惊骇、愤怒、不知所措、畏惧、感兴趣、狂热。"

在这一乐曲中，瓦列斯使用了各种各样的钟声和噪音，其中包括咔哒声、气笛声和偶然出现的呻吟声或呜咽声。乐曲并不要求听众按通常那样聚精会神地听，以便听出各个乐段之间的联系。乐曲很少连续性。这种缺少"因果关系"和段落之间逻辑发展的现象也是后来大部分电子音乐的特点。

在这同一年中，约翰·凯奇写了一首听来令人震惊的作品，题名为《芳坦娜的混搅》(Fontana Mix)。这并不是他的第一首电子音乐作品，实际上，他曾是电子音乐的先行者之一。例如在《想象的风景画》(lmaginary Landscape, 1952)这一作品中，他把43张爵士乐唱片上的音响分成许多片断，然后按照偶然音乐作曲法写成的乐谱把这些片断录在磁带上。《芳坦娜的混搅》完全是由噪音组成的，听起来好像一个人在旋转短波收音机的调谐盘，并在不断地收听一个又一个的节目。整个乐曲处在可怕的静电干扰中，人们从中不时听到笑声和一条狗的吠叫。写这首作品时，凯奇正旅居意大利，赛诺拉·芳坦娜是他女房东的名字。这一乐曲反映的一定是凯奇住在那里时所获得的印象。这是电子音乐中一个最远离传统音乐的典型例子。

比利时作曲家亨利·普瑟尔的《列日三貌》① (Trois visages

① 列日，比利时一城市。

de Liège）唤起人们对比利时城市的一种深沉的、充满诗意的回忆。它是一首三个乐章的交响诗，在构思上与德彪西的《大海》和《伊贝里亚》相似。第一乐章称作"空气与水"，标题和音乐都吸收了印象派的思想。这一乐章使用了形容海水起伏的咻咻声、模仿气笛的声音和钟声。第二乐章"城市之声"使用了乐器的声音：弦乐拨奏着作为基本素材的一个不协和的和弦，在这上边，又按照斯托克豪森在《青年之歌》中所使用的方法加上童声的歌唱。第三乐章的标题是"工厂"，它描写城市的工业活动，使用了比前两乐章更嘈杂的音响，而且把缓慢的、管风琴似的音响同人声、噪音以及某些乐音混合在一起。《列日三貌》在使用电子音乐作曲手段上是非常成功的，即使有某些保守的地方。

电子音乐的第二个十年

最初，电子音乐是贮存在磁带上，有时转录到唱片上，听的时候要通过扬声器。这使得听众对这样的音乐会感到很不称心，因为他们在欣赏音乐时除了扬声器外看不到任何别的东西。为了使这种音乐会不单调，有些作曲家和演出主持人在演出中同时加上闪烁的灯光，放映幻灯片或电影以形成一种混合效应法的表演①。

另外一些作曲家则对"实况表演"的电子音乐(live perfomance）进行了试验。在这种类型的演出中，听众可以目睹声音是如何发出的，如何操作的。斯托克豪森的《交织》(Mixture, 1964）一曲为五组乐器写了音乐，在听众面前以正常的方式演奏。同时，每一组都有一个自己的话筒以便把声音输入到一个改变音色与力度的变声器中。听众一面看着整个操作过程，一面听着经过变声器产生的混合音响。在他的《麦克风之声》(Mikrophonic I, 1965)

① multimedia，也可称为多媒介表演或多种手段表演。

中；音响来自一面东印度大鼓(tam-tam)；一位演奏者在鼓上敲击出变化多端的声音，另一演奏者在鼓面上移动一个接触话筒，同时还有一个演奏者用滤波器和分压器来改变声音。这一乐曲在结构上非常“松散”，因为参加演奏的人都是即兴“演奏”，所以不时出现一些意外的音响。

有时候，音响材料之奇特达到惊人的程度。有一次，凯奇把一支话筒挂在脖子上，然后喝一杯水，发出来的声音通过扩大和改变音响听起来好似尼亚加拉河的喧闹声。罗伯特·阿什利(Robert Ashley)把一只话筒系在“演奏者”的头盖骨上，接触话筒和扩大器把脑电波放送了出来。

在电子音响的使用中最使人感兴趣的是电子音响与常规乐器相结合的方法。马里奥·达维多夫斯基 (Mario Davidovsky) 曾为乐器独奏或小乐队与磁带的同时演出写过很多被称作“同步”(Synchronisms)的作品，音色的对比十分动人。米尔顿·巴比特的女高音——磁带音乐作品《夜莺》(Philomel)是这类电子音乐的另一典范。

电子音乐合成器与电子计算机

“古典”的电子音乐工作室有很多缺陷，在创造将使用的和将加以修饰的音响，以及把所获得的音响分裂成无数必需的碎小片断以构成乐曲时，作曲家所使用的方法非常复杂而且很费时间。一个配置有无数振荡器和修改音响器、各种磁带运转机械装置和扬声器、磁带盘和连结线的典型的电子音乐工作室，看起来就像一幅滑稽的卡通画中发狂的科学家的实验室。

电子音乐合成器(synthesizer)的发展使创作电子音乐的方法比较简单一些了，而且使作曲家获得了比旧方法所给予的更多的自由。电子音乐合成器曾经被称作“一个把音响发生器和音响可变

器装在一起并有一套统一控制系统的装置”。安放在纽约哥伦比亚一普林斯顿实验室中的庞大而耗费巨资的RCA电子音乐合成器曾是电子音乐发展的中心。现在它已被认为过时了。小得多、便宜得多的手携型电子音乐合成器正在被广泛地采用。在这类小型电子音乐合成器中，罗伯特·穆格(Robert Moog)设计的、被命名为“穆格”的音乐合成器最为有名。其它还有唐纳德·巴克拉(Donald Buchla)的“巴克拉”和“赛因-凯特”(Syn-Ket)。此外，还有ARP电子音乐合成器，它在操作上更为简便。“穆格”和“赛因-凯特”都是通过在一个常规形状的键盘上弹奏来发音，而“巴克拉”则是借按压一个敏感的金属支板而发音。这几种“乐器”从根本上说是单音的，即只能弹奏和录下单一的旋律，录复杂的织体则需要把几个旋律不同、节奏不同的录音复合在一起。用“巴克拉”写的最有名的乐曲之一是苏波尼克(Subotnik)的《月亮里的银苹果》(Silver Apples of the Moon, 1967)。这一乐曲是“无双”唱片公司委托作者制作的，乐曲的后半部份是由十条不同的旋律线和节奏线叠加而成的音响剪辑，形成了一种热烈的、爵士乐风格的固定音型。电子音乐合成器的新发展日有所见。我们可以料想，在未来的日子里，它们将发挥日益增长的、也许是革命性的作用。

电子计算机既能用来制造音响，又能用来作曲。当然，电子计算机只是执行“指令”，只能按照人们输入的指令进行工作。直到目前，电子计算机在音乐上的使用只限于搞音乐噱头的场合，因为操作程序极为复杂而且费用很大。莱贾伦·希勒(Lejaren Hiller)和米尔顿·巴比特曾研究过在其它场合中使用的可能性。

我们必须记住，电子音乐只有二十五年的历史，尽管有所成就，但仍是在襁褓中。然而，它已经显示出极大的灵活性和多样性，在风格和“流派”上，从斯托克豪森最初习作的朴素、稳重到

苏波尼克的巴罗克风的充实、华丽；从幽默风趣的《水滴叙事》到整齐单调的《荒漠》；从普瑟尔的诗意和召唤性到凯奇的粗野与噪音嘈杂，各自都有了自己鲜明的面貌。

关于音乐本质的一种新的概念，看来正从这些音响制作的全部过程中发展起来。依照某些人的看法，音乐已成为其音响——任何种类的音响——就是它本身存在的全部目的的艺术，而不是多少按照语言的性质来发挥作用的艺术，即有语法和句式，有陈述部、发展部及主题再现部，有紧张与松弛，有协和与不协和，有潜在的律动与有机的节律。音响的来源是无关紧要的，音响不须"做"任何事情，不须表示任何意义，音响就是音响。

当然，这是一种极端的观点，而且不是所有的电子音乐作曲家都持这种观点。但所有的电子音乐作曲家都受到了这一作曲手段提供给他们的自由的影响：摆脱了演奏者的影响，摆脱了节律格式的影响，摆脱了乐器的限制，摆脱了任何音高的框框，摆脱了对任何音响的先入之见。这些摆脱各种限制的自由一直具有影响他人的力量，而且使一大批即使在为常规乐器写曲时也有意识地使用电子音乐音调的作曲家从中获得灵感。此类作曲家可以称作"电子音乐时代后的"(posteletronic)作曲家，这并不一定意味着他们取代了电子音乐作曲家，而是说电子音乐的自由性对他们的音乐产生了影响。

"唯音"作曲家("Sound" Composers)

在匈牙利作曲家乔治·里盖蒂(György Ligeti)的乐曲中，人们可以听到一种对音响的追求。他的《大气层》(Atmosphères)一曲以非常恰当地为电影《2001年》中的外层空间景色配音而著名。在这首不用定音鼓的大型管弦乐队乐曲中，每一乐器演奏一

个独立的声部，在写法上极其复杂。这一乐曲开始时以非常轻柔的弱奏奏出了一个间隔很宽的复杂和弦。因为没有节拍，这一和弦就象悬挂在空中一样。当一些乐器停下来而为另一些乐器所取代时，人们几乎觉察不到任何音色变化。在下一段中，颤音代替了单个的音，从而丰富了音响效果。木管乐器以互相交错的半音阶逐步上升到又高又尖的顶点。紧接着，各种乐器集中围绕着一个共同的音发出像飞蝇般的嗡嗡声。在随之而来的一段中，管乐器吹奏者们吹出一些不是乐音的音，形成了奇特的音调，在结束时，乐曲逐渐消失在沉寂中，最后一响是拨拂钢琴琴弦声。

里盖特的管风琴曲《音量》(Volumia)和竖琴曲《连续的统一体》(Continuum)在风格上是相似的。作曲家本人说过："在这两个作品中，我的主要目的是建立起一种音色比旋律、和声、节奏更为重要的艺术形式……旋律、和声、节奏被压缩并整齐地排列在浓厚密集的结构中。"这种静态的音乐在瓦列斯的"音块"(Sound-block)作品里以及前面介绍过的勋伯格的《五首管弦乐》曲中的"湖畔的夏营"中都曾出现过。

最简单派音乐(Minimal Music)

七十年代初创作和演出的另一种音乐可以称作"最简单派"的音乐，因为它类似同时在美术界出现的一种把绘画严格限制在基本视觉的最低成份中的流派①，这一绘画流派的主要画家之一阿德·莱因哈特曾经提出"不要有结构，不要有笔法，不要有构勒或轮廓线，不要有明暗层次，不要表现空间、时间，不要有活动态势，不要有客体、主体或素材。"那末还留下什么呢？大幅的画布

① 这一流派(Minimal Art)也有人译作抽象派。

被涂成一片漆黑，这就是莱因哈特的画。另外一些从事这种绘画的画家，有时在一幅画布上画上两条或三条宽带。同一流派的雕塑家们则搞一些箱状物体或其它几何形物体。

特里·里雷(Terry Riley)① 曾经写了一首具有与这些绘画相同特征的乐曲，叫作《C调》。它由53个旋律片断组成。这些片断可以按照任何顺序演奏，可以随意反复，能用多少乐器就用多少乐器。由于某些音符占有数量上的优势，可能产生一个基本的和弦进行。不过如果在某次演奏中这些和弦没有出现，那也没有关系。

斯蒂夫·雷奇(Steve Reich)② 的音乐，除在节奏的结构上加以控制外，实际上与此作品相类似。他的乐曲《四架管风琴》是为四个电子风琴和一付沙槌③ 写的。沙槌打着不变的拍子，同时四个电风琴连续奏着相同的和弦进行，共持续二十五分钟，但是在各个和弦之间有着各种长短不等的休止。雷奇在他的另一首乐曲《显现》(Come Out)中使用了电子音响，这里用的音响材料是从始至终反复着的一个口述的句子。通过两声道把它录到磁带上，先是速度一致，然后，第二声道慢慢加快赶到前头，于是两个声音分成四个，又分成八个，形成了一首有趣的、几乎是催人入睡的乐曲。

波琳·奥利维罗斯(Pauline Oliveros)④ 的《I of IV》是由一些复杂的、更接近噪音的音响组成的，几乎持续二十分钟。作者偶然加进一些新的音响，有些非常微妙，有些很明显，但是持续低音不变。在上述这类乐曲中，许多世纪以来占主要地位的、着重

---

① 美国现代作曲家(1936—)。

② 美国现代作曲家(1935—)。

③ maraca，拉丁美洲的一种打击乐器。

④ 美国现代女作曲家(1932—)，现在加州大学任教。

主旋律的音乐思想被着重声音的思想所代替了。

斯托克豪森为八个歌唱演员写过一首乐曲，叫作《心境》(Stimmung)。每个歌唱演员带着一个话筒坐在地板上，好象围着一堆篝火。他们拉着长声唱出降B大调和弦，时间长约二十分钟，偶然呼喊几声某神明的名字。

环境音乐(Environmental Music)

《心境》一曲不仅要听而且要看，它是一首戏剧性的作品。很多属于这一流派的作曲家把他们的音乐与灯光和舞蹈结合了起来。拉·蒙特·扬(La Monte Young)① 是这类音乐的倡导者之一，他上演了音响与灯光可以持续一周的“环境”音乐。人们可以随时来欣赏，就象大自然中的瀑布或全景照片一样。《献给贝多芬音乐大厅的音乐》(Music for Beethovenhall)② (1970)是斯托克豪森设计并创作的、为在这一大厦的三个厅和三个休息室中连续和同时演出的音乐。听众可以漫步在大厦内，一会听这一处的音乐，一会听那一处的音乐，一会听两处或更多处的音乐。地板上准备了一些弹簧床垫，以备要休息的人们使用。同时，有人在读着诗歌，四壁上放映着电影。

马克斯·纽豪斯(Max Neuhaus) 在他的一首题名为《穿行》(Walkthrough)的乐曲中，创造了真正的“环境音乐”。这一作品使用了电子音响。当人们走过纽约的一个大建筑时，就会听到这一音乐。音高与声音的传送方向受着天气变化的影响。他还创作了《坐在汽车里听的音乐》(Drive-in Music)，即把很多无线电发射机在一段公路上排成一行，来往汽车上的人可以调到特定的波

---

① 现代美国作曲家(1935—)。

② 波恩的一座音乐厅。

般收听这一音乐。

概念音乐(Conceptual Music)

概念音乐更加远离传统的音乐观念。它同样也是与美术界所出现的新思潮相呼应的。美术上的这一新思潮是对视觉上的概念只要加以构思和描述，不必把它画出来。这一思潮的音乐则是没有任何声音，而仅是想象而已。例如斯托克豪森的概念音乐《一周间》(Aus der Sieben Tagen)的乐谱就是由词语构成的：

弹奏一个音
继续弹奏它直到
你感到
你应该停下来为止。

克里斯琴·沃尔夫(Christian Wolff)的乐曲《石头》(Stones, 1968)也属于这类作品，其内容是："使很多大小不同、形状各异(以及各种颜色)的石头发出声音来，大部分声音是谨慎而沉稳的，有时是急促而连续的。绝大部分是以石击石，不过偶然也以石击其它东西(譬如鼓面)，或用其它方法（如用弓子擦奏或加以电扩大)。不要打破任何东西。"

尽管这种音乐的大部分作品有其新奇性，但它并非完全新的东西。我们可以举出它如下的一些先例：

勋伯格关于"音色旋律"(Klangfabenmelodie) 的想法(见他的《湖畔的夏晨》)；

瓦列斯关于"音响结构"(Sound structures)的想法(见他的《八面体》和《积分》)；

萨蒂关于"不是为了听的音乐"的想法(见他的《壁纸上的音乐》(Wallpaper Music))；

萨蒂关于"简单成份的'无限反复'"的想法(1890年，他写了一首由一系

列不协和和弦组成的乐曲，题名《烦恼》(Vexations)，谱上注明此曲须反复奏840遍。1970年，曾在纽约和其它地方演出这首乐曲，演奏长达二十四小时，几组钢琴演奏者和几场听众都感到疲乏不堪)；

作为宗教仪式的一部份、使人产生冥想和神秘感的东方的反复体音乐的思想(好几个美国"最简单派音乐"的作曲家是研究非洲、印度和东亚音乐的学者)。

但是，最大的影响则是来自约翰·凯奇。他的音乐思想将在下一章中讨论。

推 荐 读 物

为进一步讨论近年来的音乐发展情况，建议阅读下列各书：汉斯·斯杜肯施米特(Hans Stuckenschmidt)的《二十世纪音乐》(Twentieth-Century Music, 1963年纽约版)；彼得·雅茨的《二十世纪音乐》(1967年纽约版)；约翰·凯奇的《无言》(Silence, 1961年康乃狄格版)、《从星期一开始的一年》(A Year from Monday, 1963年康乃狄格版)和《谱式》(Notations, 1969年纽约版)。《谱式》载有很多新记谱法的谱例。施瓦尔兹(Schwartz)和柴尔兹(Childs)合著的《当代作曲家论当代音乐》(Contemporary Composers on Contemporary Music, 1967年纽约版)中有许多有趣的叙述，其中包括巴比特的《谁管你听不听》。《高保真》(High Fidelity)杂志1968年9月号是"新音乐"专刊，其中有一极好的概述。在杂志中，《新音乐展望》(Perspective of New Music)、《音乐季刊》、《高保真》和《速度》是必读的；《先锋派音乐》(Source, Music of Avant Garde)中有供演奏先锋派音乐的乐谱和"演奏法"，其中也收有作曲家的文章，有时还附有录音唱片。这一杂志在加利福尼亚的达维斯每年出版两期。另一专门介绍新音乐的

期刊是《Numus West》，在华盛顿每年发行三期。

大卫·科普(David Cope)的《音乐的新方向》(New Directions in Music, 1971年爱阿华版)综述了本章涉及的各个流派。

迈凯尔·尼曼(Michael Nyman)的《实验派音乐》(Experimental Music, 1975年纽约版)讨论了最简单派音乐与概念音乐。约翰·文顿(John Vinton)的《当代音乐词典》(Dictionary of Contemporary Music)中有很多关于本章讨论过的作曲家和运动的条目。

新近出版的关于电子音乐的书有：沃尔特·西尔(Walter Sear)的《电子音乐的新世界》(The New World of Electronic Music, 1972年纽约版)，艾略特·施瓦兹(Elliott Schwartz)的《电子音乐欣赏指南》(Electronic Music: A Listener's Guide, 1975年纽约版)，阿伦·斯特伦奇(Allen Strange)的《电子音乐的体系、技术和控制》(Electronic Music: Systems, Techniques and Controls, 1972年杜布克版)，以及吉伯尔特·特里索尔(Gibert Trythall)的《电子音乐的原理与实践》(Principles and Practice of Electronic Music, 1973年纽约版)。

第二十一章　1950—1975年间有代表性的作曲家

在前一次革命已经说明任何事情都是可行的之后，你怎么能够再进行一次革命呢？

——查尔斯·沃欧里农(Charles Wuorinen)

在前几章中，我们已经阐明和叙述了本世纪第三个二十五年中音乐的各项主要发展。这样一些运动当然不是自发的——它们是一个个作曲家创造性想象力的产物，而这些作曲家本身又是他们的生活背景和音乐经验的产物。

本章将探讨某些杰出的年轻作曲家们所走的道路。他们绝大部分出生于二十年代或三十年代，他们的起点是上半世纪的大师们——斯特拉文斯基、勋伯格、巴托克和兴德米特——的音乐。他们之中的每一个人，或是作为开拓者在不断扩展已经发现了的领域，或是作为探索者在不断寻求新的领域。在下边几节中，我们将与前几章中已讨论过的某些作曲家再次相遇，不过，这次将分别加以介绍，以说明他们发展的连续性和在哪些方面作出了贡献。

约翰·凯奇（1912——）

在专门介绍年轻一代作曲家的这一章的开头便介绍一位生于

1912年的作曲家，看起来或许有些不合适，但是约翰·凯奇的影响在战后音乐界一直如此巨大，把他放在这里介绍要比放在他的同代人之中更为恰当。彼得·雅茨(Peter Yates)称他为“他这一代中在世界上最有影响的作曲家”。这是一种概括性的说法，人们只有在回顾了他的活动之后才能理解这句话。

凯奇1912年生于洛杉矶，在加州南部度过了大部分早年生活。在钢琴课上他并没有显示出非凡的才能，只是在大学读书两年，又在欧洲居住了几年并回到洛杉矶之后才决定献身于音乐。1933年，他去纽约随阿道夫·魏斯(Adolf Weiss，勋伯格的学生)学和声与作曲。一年半之后，他回洛杉矶随勋伯格深造。据说勋伯格曾说过：“他(指凯奇)与其说是一位作曲家，还不如说是一位发明家。”凯奇从一开始就对发明新的作曲方法比对掌握已有作曲手法更有兴趣。

因为同一些现代舞蹈团在一起工作，凯奇最初的一些作品都是为打击乐器演奏者写的乐曲。此后，他写了许多预先制定了作曲程序的、类似但不同于序列手法的乐曲。接着他又写了一些用复杂的节奏结构代替以前音乐中的音调结构(tonal structure)的作品。例如，有一首叫做《基本结构》(First Construction)的打击乐曲(金属打击乐器)，共有十六个部分，每一部分有十六小节，每一个十六小节又分为包含四小节、三小节、两小节、三小节、两小节的五个乐句，而整个十六个部分又分成同样比例的五大段：4，3，2，3，4。

凯奇的第二个兴趣是在钢琴上发掘新的音响，把钢琴变成一种新型的打击乐器，即在钢琴上各位之间规定的地方插入一些金属丝、螺栓、小片的橡皮和小木块等，从而完全改变了它的音响。这种改变后的钢琴成了一个人演奏的打击乐乐队，其效果非常吸引人并令人惊叹不已。

凯奇的发展的第二个阶段是他研究印度音乐和禅宗哲学的结果。他从印度音乐吸取了在规定好的各种音阶和各种节奏程式的基础上进行即兴演奏的音乐思想，又在禅宗哲学的影响下形成了一种与文艺复兴以来在西方文明中占支配地位的人生观完全不同的对待生活的态度。禅宗哲学基本上是一种神秘主义的、自相矛盾的学说，主张在生活中不寻求任何"目的"。它接受各种状态的生活，而不试图认识其意义。凯奇把这种态度应用到音乐上，得出结论说，音乐的目的不是为了与别人交流，也不是为了娱乐。他在一本题名为《无言》(Silence)的书中解释说：

"写音乐的目的是什么？当然不是与各种意图打交道，而是与音响打交道。或者说，答案必须采取反论的形式：有意的无意义或一种无意义的游戏。然而，这种游戏是对生活的一种肯定——不是试图使混乱变得有秩序或表示创造的价值，而仅是使我们注意到我们亲身经历着的生活的一种方式。一旦我们不以我们的思想和愿望去干涉生活而让它顺其自然时，生活该是多么美妙啊。"

凯奇后来的作品就是这种向西方音乐基础进攻的哲学的产物。偶然因素的运用起着越来越大的作用，因此，为了获得预想不到的结果，凯奇逐步搞出了许多灵巧的装置。前面已介绍过他如何大胆地剪辑从收音机上听到的广播音响和使用易经签子（效果与掷骰子相同）。《钢琴音乐》(Music for Piano, 1952)是用全音符写成的，它们时值的长短由演奏者自己决定。各个音符本身与最初写成乐曲的那张纸上的不完全的音符（符头或符干——译注）相对应。在另一首《钢琴音乐》(Music for Piano, 1953)中，速度和力度变化是不确定的。音的产生是靠偶然性的运用(chance operations)。"十六张乐谱既可以当作各自独立的乐曲演奏，也可以当作一首乐曲演奏"。《钢琴与管弦乐队协奏曲》(Concert for Piano and Orchestra, 1958)有钢琴分谱 63 页，其中有 84 个不

同的段落，它们可以作为整体演奏，也可以依任何顺序演奏其部分。用韦尔弗雷德·麦勒的话说："的确，由于这一协奏曲的每个演员被指示可以演奏分配给他的全部音符或部分音符或一个音符也不演奏，从理论上说，可能出现一次结果完全没有声音的演出，即使这种情况没有可能发生。"而在钢琴曲《4′33″》（四分三十三秒）中就确曾发生过这种情况：钢琴演奏者一动不动地在键盘前坐了四分三十三秒钟，只是在规定的时刻打开和关上钢琴的琴盖来表示三个乐段的划分。

这首乐曲的"主旨"在于当沉寂无声时，听众开始注意到周围发生的无目的的、偶然的声响。出现的声响也许是一声咳嗽，也许是移动脚的声音，甚至人们自己的耳鸣。凯奇所要求我们的"仅仅是认识我们的现实生活"。

卡尔文·汤姆金斯（Calvin Tomkins）对这位作曲家进行研究后说："凯奇所提出的，从根本上说，是推翻文艺复兴以来西方艺术基本观念的彻底的革命。沟通思想与感情的艺术力量，使生活富有意义，通过艺术家个性的自我表现了解普遍真理——这只是凯奇反对的观念中的三项内容。"他继续指出："凯奇提出一种由偶然性和不确定性产生的、其中尽力消除艺术家本人个性的艺术，来代替由个别艺术家的想象力、趣味和欲望创造的自我表现的艺术；他竭力提倡的是在我们日常生活中进行艺术发现的永恒的过程，而不是艺术杰作的积累。"

凯奇的影响已超出了音乐的范围。实际上，在采用多种表现手段的演出活动方面，他的音乐也超出了音乐的范围。在这类演出活动中，景象、声音、可能还有气味和触觉同时向人们的各个感官袭来。1969年，凯奇和雷贾伦·希勒（Lejaren Hiller）合作的《HPSCHD》在伊利诺斯大学拥有一万六千席位的大会堂中的演出可能是最精心安排的这类演出活动中的一项。这次演出动用了

七架古钢琴，五十二条扩大了的、由电子计算机生发出来的音响磁带，六架放映着工艺技术片的电影放映机，若干电子计算机程序，若干外语指令，以及若干色彩绚烂的幻灯片。演出持续了几小时。在演出过程中，听众在宽敞的大厅里随意走来走去，“艺术”与“生活”的结合就此实现。

我们无法知道凯奇在音乐史上最终应该占据何等重要的地位。不可否认的是，他在本世纪的下半叶率先进行了很多革新、率先“把音乐从音符中解放出来”。他是一位先知先觉，还是一位好心的恶作剧者，还有待来日见分晓。

卡尔海因兹·斯托克豪森（1928—）

卡尔海因兹·斯托克豪森是第二次世界大战后的一代中最杰出的德国作曲家。他的作品反映了、而且在某些情况下构成了前几章中所阐明的某些风格流派。他一向是很幸运的，因为西德广播电台为他的作品提供了演出和出版的条件；此外，作为达姆施塔特暑期训练班的发起人，后来又作为训练班的教师，他拥有一个可以把他的名字和他的音乐介绍给广大公众的国际中心。他的经历是一种前所罕见的现象——一位极其不易相处的、固执的作曲家成为非常成功的作曲家。他到很多地方去旅行，并且在美国的各大学校园里（他常常在那里教课和演讲）如同在科隆、达姆施塔特或东京一样习惯。他的每一新作品都受到人们关心的期待，得到评论家的评介和录制成唱片或磁带。

斯托克豪森出生于科隆近郊，他的父亲在当地中学当教员。他幼年时学习过好几种乐器，但是在1945年从德国军队中退役以后，才立志成为音乐家。1947年，他进入科隆音乐学专科学校，同时开始在大学学习音乐学。在这期间，他以在舞厅乐队中

演奏和为一位杂要场中的催眠师作即兴伴奏维持自己的生活。

他的第一批乐曲从1950年起陆续问世，这一批作品都受到勋伯格和韦伯恩的强烈影响，而且都是以复杂的序列程序和点描式的写法写成的-《交叉演奏》(Kreuzspiel)是一个很好的例子。它是为双簧管、低音单簧管、钢琴和打击乐器写的，分为三个乐章。在第一乐章中，每一乐器有它自己演奏的音区——钢琴在高、低两端，管乐器在中间的四个八度。时值、音符和力度都是序列化的，而且各个乐器渐渐地“横越”和侵入别的区域。乐曲的第二乐章把前一乐章的进行方向和先后顺序倒转过来，而第三乐章则是把前两章混合在一起。

1951年，斯托克豪森进入了设在达姆施塔特的训练班，在那里结识了梅西安和布列兹。他发现这两位法国作曲家具有如此激励人心的力量，以至第二年他在巴黎住了一年，并在巴黎音乐学院梅西安的课堂上听课。同时，他还在皮尔·舍费尔(Pierre Schaeffer)新建立的“具体音乐”实验室中工作。

回到科隆以后，斯托克豪森到新成立的电子音乐工作室工作，并创作了《电子音乐练习曲》I和II(1953) 和《青年之歌》(Gesang der Jünglinge, 1955)，这些情况前边已经介绍过了。

在五十年代中期，他开始对偶然的可能性发生兴趣。木管五重奏《节奏》(Zeitmasse, 1956)使用了各种各样的“速度”，有些是节拍机式的(十二种特定的速度)，有些是相对的，其中有：“尽可能的快”(视演奏者技术而定)，“尽可能的慢”(视演奏者的肺活量而定)，从“非常的慢到接近四倍于此的快”，从“非常的快到几乎四倍于此的慢”。由于这些指定的要求需要相对的速度，传统的节奏记谱法被放弃而代之以比例记谱法(proportional notation)。按照比例记谱法，乐谱上音符之间的距离等于它们的时间间隔。各种乐器之间的节奏关系如此复杂，以至不得不放弃传统的总谱

和分谱。每个演奏者都要看着总谱演奏，以便知道他的同事们在演奏什么。因为同时使用了几个不同的速度“等级”，共同的小节划分已不可能。这两种不能用传统方式记谱的、新的记写节奏方法，在此后十年中为很多作曲家所采用。

这种偶然堆砌的原理也贯穿在《钢琴片断》XI (Klavierstücce)（如前所述）、《一个打击乐器演奏者的套曲》(Zyklus for One Percussionist, 1959) 和《三个演奏者的叠句》(Refrain for Three Players, 1959) 等作品中。

在随后的年月里，斯托克豪森的兴趣转向需要若干大的乐器组演奏，并有时与起空间感效果作用的电子音响相结合的乐曲。《集合体》(Gruppen, 1955—1958) 这首乐曲演奏时需要 109 位演奏者。演奏者分为三组，分别坐在听众的正面、左面和右面。他们各自独立演奏，并且结成各种各样的组合。各种乐器结合得如此紧密以致不可能分辨出单个乐器的声音。第二首大型乐曲《方形》(Carré, 1960) 使用四个乐队，每队包括二十位演奏者和一个小型合唱组。演出时，四个乐队分别设在房子的四壁前，听众坐在中间以便听到从四面八方来的声音。

《片刻》(Momente, 1961, 1965修改) 是另一首巨大的音响集合体，需要一个女高音、四个合唱队和三十件乐器。作曲家说："在这首乐曲中，音响与音乐之间的区别已经消逝。"乐曲开始是鼓掌的声音，然后加进说话声、呼噜声、低语和呼喊声，给人一种听政治会议的印象。在各种各样的震音、唧唧喳喳声、“双吐”声和哭嚎（小儿未会说话前的哭声）中渐渐地听到了女高音的声音。这首乐曲长达五十分钟，有人说它包括了“各种东西：滑稽的模仿、戏谑、诙谐、稚气、唱赞美诗及电子，以至人造音响”。由于乐曲长，缺少头绪，音响怪异，听众在欣赏时有很多困难。

另一篇幅巨大的音响剪辑是《颂歌》(Hymnen, 1966)。这首

乐曲是以很多国家的国歌曲调为基础的。人们不应从这一点想到这一乐曲是一首许多可以听认出来的曲调的集成曲。相反，它听起来好象一些杂乱的噪音，可能是人们在转动短波收音机的调谐盘时所听到的那种声音，不时可以听出是某首国歌的变形。说话声、静电声、持续和弦、哭喊声和吹哨声的片断相继出现，但毫无明显的次序。有一处，在几分钟的时间里，除了似乎是一架待修的扩音器所发出的低沉而无变化的嗡嗡声外，别无任何其它声响。

构成所有这些东西的是什么？斯托克豪森曾说过：在这些作品中没有任何因果关系，“虽然这一片刻也许提示着下一片刻，但彼此的连接绝无因果关系，它可以同样地接上不同的另一片刻”。因此，他不期望他的听众象通常那样聚精会神地听他的作品。“你如果不再想听或不能听某一片刻时，就别理睬它。”“音乐的进行不是从一个一成不变的开始到一个不可避免的结束的固定程序，一个片刻不单单是前边所发生的事情的结果或后边将出现的东西的原因，更确切地说，它是此时此地的集中。”

这是一个绝妙的阐述，它表明了关于音的性质和音乐欣赏方式的一个全新的观念。

在写了这些大型作品之后，斯托克豪森的连续不断的探索又沿着另外一些道路进行。一条新的道路引向“现场”电子音乐，在演出这种音乐时，独奏者或乐队出现在听众面前，同时音响技术人员也出现在听众面前，用电子技术来改变奏出的音并使其变形。为一件独奏乐器（不具体规定哪种乐器）和四位音响技术人员所写的《独奏》和前面已经介绍过的《话筒》I（Mikrophonie I, 1965）都是这种音乐的实例。

在后来创作的某些作品中，斯托克豪森似乎试图通过广泛地引用属于各种不同文化的音乐来表现世界的多样性。他在介绍自己的《远感音乐》（Telemusik）时说：“我确信，你会听完它的全

部——神秘的、熟悉日本皇宫的雅乐乐工，来自巴厘幸福岛的音乐，来自南撒哈拉大沙漠的音乐，来自一个西班牙乡村节日的音乐，来自匈牙利的音乐，以及亚马逊河上‘舍皮布’（Shipibos）人的音乐；还有我曾参加过三天三夜的日本奈良市东大寺佛事活动的音乐；令人惊异的中国演奏技巧、朝鲜寺庙音乐或越南山区人民的音乐……日本的能乐和来自天晓得什么地方的音乐。”

在另一首十四件乐器的乐曲《一间房子的音乐》（Musik für ein Haus，1968）中，各个乐器的同时自由即兴演奏与短小的、“带有沉思性质的”歌词的朗读交替进行。在这首乐曲和某些后来的作品中，作曲家表现出受到了日本音乐和其它东亚国家音乐的某些成份的影响。

斯托克豪森是勇于探索的作曲家的一位完美典型。他的每一首作品都采用了不同的乐器组合，而且每首作品都发现了一个新的音响世界。他曾说过：“我是多种影响下的产物”，“当然，我是自由地和有时是不自觉地吸取它们。我的音乐对我来说是有意义的。我从来不理解为什么它给别人造成了困难。”

彼尔·布列兹（1925——）

彼尔·布列兹是法国战后一代最重要的作曲家之一。他1945年毕业于巴黎音乐学院，在那里曾受教于梅西安。同时，他也属于在达姆施塔特受过序列音乐全部影响的一代作曲家。关于他为了反对新古典主义音乐并使其脱离勋伯格而靠拢韦伯恩，直至最后把它引向全面控制而进行的活动，前文已经介绍过了。从那时起，他一直是音乐潮流的先锋，而且不仅作为作曲家，还作为指挥、随笔作者和教师从事各种活动，这使他成为近年来确立步伐和趣味的标兵之一。

布列兹的两首结构紧凑的作品，《钢琴奏鸣曲第二号》(1952)和两架钢琴的《结构》(1952)已经介绍过了。另外几首这种体裁的作品是为十七件独奏乐器写的《复调X》(Polyphonie X，1951)和具体音乐音响的《练习曲》I 与 II(1951)。

《无主的水仙花》(Le Marteau sans maître，1952—1954)标志着作者脱离了那些严格的结构形式。这首作品是为超现实主义诗人列内·沙(René Char)所写的三首诗谱的曲，有女低音和六类乐器——长笛、中提琴、钟琴、木琴、吉他和一大组打击乐器——一种类似《月神附体的小丑》的乐器组合。它无疑受到《月神附体的小丑》的强烈影响。这首乐曲共有九段，纯器乐曲与歌曲交替进行，每段都使用了各自的一组乐器。

尽管这首乐曲使用了与序列音乐有关的结构手法，但它的突出特点是音色甜美。在始终闪烁出现的钟琴、木琴与吉他的伴奏下，长笛和中提琴的低音区担负了很多旋律，听起来犹如东亚的音乐。声乐部份有一些由长句构成的，音区突然改变的花腔旋律和频频出现的、被歪曲了的歌词正常重音。

布列兹还写过表现出对德彪西式音色的崇拜的两首小乐队伴奏的声乐作品，它们是《水中的太阳》(Le Soleil des eaux，1959修改)和《马拉美诗情即兴曲》(Improvisations sur Mallarmé，1958)。这两首作品都充满了竖琴、钟琴、钟和一大组打击乐器的“奇妙”音响。

布列兹在他的《钢琴奏鸣曲第三号》中采用了偶然性原理，这是一首大型作品，共有五个乐章：对唱(Antiphonie)、对话(Trope)、星座(Constellation)、向左舞动时所唱的歌(Strophe)和模进(Sequence)；不过这五个乐章不一定要按照这个顺序演奏。唯一的要求是最长的乐章，即“星座”要安排在乐曲的中间。

第三乐章是最长、最复杂的一个乐章。它是一首扩展了的乐

曲，有两条标出的“路线”穿过这一部份。为了使路线清晰，一条用红色墨水划出，另一条用绿色墨水划出。在每条“路线”中，演奏者均可以在时值上、力度上和出音法上自由选定，也可以任意选择从这一路线“转辙”到另一路线的时机。因此，这首乐曲有很多演奏方式，极有可能每次演奏都不同于另外一次演奏。

布列兹在他以后的作品中，充分利用了把乐队在空间上分成几个小组而获得的立体声效果。他的《能量之歌》(Poésie pour pouvoir，1958)要求用三个乐队、两个指挥、一条用各种方法使歌词读音变得不可理解的磁带以及录在磁带上的若干电子音响。在每面墙的中间放置着扬声器，另外还有一个旋转的扬声器挂在天花板的中间以变化不定的速度转动着。

《Pli selon pli》是布列兹最重要的后期作品。标题来自马拉美的一首描写雾中出现的比利时布鲁日城的诗，意为“重叠的笼罩”。音乐以其纤细和轻松的音调反映了那种印象派的观念(虽然没有用原诗)。这首乐曲共有五个乐章，几乎要演奏一小时。中间三个乐章是女高音和室内乐队(以前曾作为《马拉美诗情即兴曲》出版)，而第一和第五乐章则完全是管弦乐曲。

由于使用了很多有混响的乐器，例如钟、钟琴、钢琴、竖琴、钢板琴及大量没有固定音高的打击乐器，这首乐曲中时时出现类似加美兰音乐的音调。在第一乐章和最末乐章中，乐队分成三组，有分、有合又有重叠，犹如层层的雾。

在下一个作品中，布列兹又回到用电子改变音响的手法。这是一首为八个演奏员所写的乐曲，题为《爆发/不变》(explosant/fixe)。每一演奏员通过自己的麦克风把声音输入到一个混合箱内，由一个操作者把变更了的音声或不变更的音声传送到设置在大厅各处的扬声器。这首乐曲因而与斯托克豪森的某些作品相似。

自1965年以来，不断增加的指挥活动妨碍了布列兹的创作。他一直受到世界上第一流乐团的欢迎，被邀请去工作。1970年这类活动达到最高峰：他作为伦纳德·伯恩斯坦的继任人接受了纽约交响乐团音乐指导的职位。1975年，他辞去这一职务，而去担任在巴黎新成立的音乐与音响学研究所(Institut de Recherche et de Coordination acoustic-musicale)的所长。

鲁契亚诺·贝里奥(1925 ——)

鲁契亚诺·贝里奥(Luciano Berio)是本世纪中叶意大利的重要作曲家，是与斯托克豪森和布列兹很接近的同代人。他的音乐和经历与他们二人有许多相同之处。自从五十年代在达姆施塔特成了朋友之后，他们三人差不多同时写出了一些样式大体相同的作品。他们都是国际主义者，在欧洲度过的时间和在美国一样多。他们都曾在美国的若干大学任教，都曾在专著和文章中对音乐状况和世界状况表示了自己的观点，都指挥过世界各地的管弦乐团和音乐节的音乐会。他们一起构成了本世纪中期青年作曲家的形象，一种与那种内向的、"象牙塔内的艺术家"完全不同的类型。

贝里奥生于意大利北部的一个小城镇奥奈格利亚(Oneglia)。他的父亲和祖父都是当地教堂的管风琴手和作曲家。在随他们学习了初步的音乐知识以后，贝里奥进入米兰音乐学院，学习钢琴、指挥和作曲。1951年，一项助学金使他进入了设立在马萨诸塞州伦诺克斯坦戈尔坞的伯克夏音乐中心，在那里听这年夏天在那里任教的达拉皮科拉的课。1953年，他参加了达姆施塔特暑期学校的学习，在此与斯托克豪森和布列兹相遇，并了解了他们的音乐趣味。前面曾经介绍过的他采用全面控制作曲法创作的《九

度》(1955)一曲就反映了他那时的倾向。

回到米兰后，他创立了意大利第一个电子音乐实验室，并于1955年写出了他的第一首电子音乐作品《变化》(Mutazione)。他最重要的电子音乐作品是《乔伊斯赞》(Ommagio a Joyce, 1958)。它的音调来自朗诵詹姆士·乔伊斯所写的《尤里西斯》中“海妖”一章第一段开始时的音调。贝里奥的这首乐曲不表现语词的意义，而是表现其音调。由于经过电子装置的处理，语词变得使人不可理解。这种对语词的潜在表现力的追求，是他的一项持久的兴趣，在他后来的很多作品中都有所表现。

《面容》(Visages, 1960)一曲原是为广播演出而写的，使用了人声和电子音响。这是对各种人声——笑声、哭声、低语声、尖叫声、喘息声、啜泣声——的研究，是一出不说话的戏剧。此曲是贝里奥为他的妻子凯西·伯勃里安(Cathy Berberian)写的，她是一位美国的歌唱家，曾发明了一套惊人的声乐技术。为人声、竖琴和打击乐器写的《环绕》(Circles, 1961)是贝里奥另一首用不寻常的方法处理歌词的作品。词是“断开”的，即用非常不合传统习惯的方式把元音和辅音分隔开来读。这是一种反映卡明斯①(E.E. Cummings)的诗的印刷样式的方式。作曲家发现了人声与乐器之间的新关系，例如“S”这一辅音的嘶嘶声与用钢丝刷子刷钗钹一类乐器之间的关系和“ing”这一音素与竖琴上清晰的和弦之间的关系。

在六十年代，贝里奥为长笛、竖琴、钢琴、长号以及人声写了一组独奏独唱作品，叫作《系列》(Sequenza)。在每一选材中，他都在乐器上发现并利用了新的音响。《序列》中的长号以它的崭新的音响特别令人感兴趣。在这些崭新的音响中，有些是长号手

---

① 美国画家和诗人(1894——)。

一面吹奏、一面歌唱或哼唱的结合，有些是去掉吹嘴吹奏的结果，还有的是轻轻拍打长号侧面所发出的声音。《序列》要求人声发出一些从来没有听到过的发自人的喉头的声音。这些乐曲显示了贝里奥在开发新的音色源泉方面有很大兴趣。这些乐曲要求的高超技艺远远超过常规的要求。

在贝里奥的作品中，迄今为止最显示其雄心和最成功的作品是《交响曲》（Sinfonia，1968）。这是为八个歌手（斯文格尔歌唱小组的歌唱演员①）和管弦乐队写的乐曲。人声与乐队结合成如此紧密的关系，以致人声听起来象乐器，而乐器听起来象人声——这种手法已见之于《系列》一曲。这首乐曲在任何意义上都不是一首正规的交响曲，"交响"一词在此是用其最初的意义，即"一齐发出声音"的意思。该乐曲有四个乐章。第一乐章是人声、说话声和低哼声，不时为乐队的轰鸣所遮盖。以口吃的方式讲说的歌词是选自法国人类学家克罗德·莱维-斯特劳斯（Claude Levi-Strauss）的一本关于巴西民俗学研究的著作《生与熟》（Le Cru et cuit）。这是一个缓慢的乐章，其声乐部分与器乐部分之间在起音的关联关系上十分精细。很显然，这一部分是经过精心安排并有目的的写出的，因而与斯托克豪森的《颂歌》不同：在《颂歌》中，各声部之间即使不是没有，也是很少因果关系。第二乐章是纪念马丁·路德金的赞歌，声乐部分的内容只是唱诵他的名字。这一乐章是挽歌式的，音色和旋律轮廓犹如钟声。人声与乐器在悠长的、持续的同度中如此紧密地交织在一起，以致使人难以分辨。这一乐章虽以马勒的《第二交响乐》为基础，（始终或多或少以它作为"背景"），但也汲取了巴赫、勋伯格、德彪西、施特劳

① "Swingle singers"，法国一流行声乐小组，共有八个受过声乐训练的演员，以一种爵士乐的唱法演唱改编的巴罗克时期和古典派的器乐曲，并加进一些即兴的独唱。

斯、拉威尔、勃拉姆斯、布列兹、斯托克豪森及其他人的东西。在"前景"中不时出现一出贝凯特[1]话剧的片断和在近来发生的一些冲突中学生们呼口号的声音。这是一个惊人的、梦幻般的、把过去与现在的音乐形象聚集在一起的大杂烩，使人联想起詹姆士·乔埃斯的《尤里西斯》或《菲尼根》中那种自由的联合，即把不同的语言和不同的词令杂揉在一个打乱了时间顺序的现在。贝里奥说这一乐章是"关于一个现成事物（马勒的乐章）的、印在听众心上的纪录。作为结构上的参考点，马勒启发了这一乐章整个音乐的创作，贝凯特则启发了歌词的编写。"

第四乐章只能称作"完成过程中的作品"，因为它在演出中曾使用过几个不同的本子。

《交响曲》是六十年代后期意义最重大的作品之一。它是一部包括了过去的与现在的、声乐的与器乐的、通俗的与高级的各种体裁的大汇编。然而，它首先是"恰当"的。对贝里奥来说，音乐是一种社会性的艺术，是作曲家与听众之间沟通的媒介。他是一个对人类状况怀着坚强信念的人，他的广收博采的音乐风格就是他的宣言。

雅尼斯·泽纳基斯（1922 ——）

雅尼斯·泽纳基斯（Yannis Xenakis）是一位作为法国公民在巴黎和美国生活的希腊作曲家。他曾在雅典的科技学院接受工程师的培训教育。第二次世界大战期间，他是希腊抵抗阵线的成员，曾数次入狱，经常处于危险之中。这些经历以及较安宁的往事决定了他的音乐风格。

---

① S.Becket，爱尔兰意识流派作家（1906—）。

由于决定放弃工程学而当一位作曲家，泽纳基斯于1947年赴巴黎深造。他师承奥涅格、米约，尤为重要的是还投师梅西安。为了维持生计，他在法国著名的建筑师勒·果布西那里当一名建筑工程师，并设计了一些建筑物，其中有1958年布鲁塞尔世界交易会的菲律宾馆。瓦列斯曾为这个菲律宾馆写了他的《电子音诗》(Poème électronique)。从那时起，泽纳基斯继续既是建筑师又是作曲家。1967年，印第安那大学聘请他为数学音乐和自动化音乐(Mathematical and Automated Music)教授，此后他每年都在该校呆一段时间。

在他音乐生涯的早期，泽纳基斯写过几首电子音乐乐曲，不过后来他主要为传统乐器写作。然而，他最喜爱的音色却不是传统的。他使用了大量的、各种各样的弦乐器效果——泛音、拨奏、滑奏，也常常要求其它乐器在通常不用的音区上演奏。这样作的结果是，他作品的结构总是极端复杂。他不是用序列方法编写总谱，而是按照他称之为"随机的"(stochastic)法则，这种"随机的"法则与或然性有关。在某些作品中，他使用计算机来确定所有的音响，不仅确定它们的音高，而且确定它们出现的时刻、音色的级、时值和力度。然后，他把计算机所得的数据转译成常规的乐谱。

泽纳基斯曾经试图对这种支配他作曲的深奥公式的各种原理做出解释，但它们太复杂了，只有数学家才能理解。更有助于理解他的音乐的是他曾透露过的一些传记性的线索。"我的音乐包含着我青年时期和参加抵抗阵线时期所经历的一切痛苦，以及这些痛苦同街头的示威，或者甚至1944年12月里雅典寒夜中不时传来的神秘而惨厉的声音所提出的美学意义。我的聚集一些偶然发生的音响的念头就产生于此，我的'随机性音乐'(stochastic music)从而也产生于此。"在另一处，他写道，"当我在希腊还是个

孩子的时候，我经常去野营，我还记得那时在夜间所听到的蝈蝈的叫声——从四面八方传来成千上万的不连贯的声音。”

《Pithoprakta》(1956)，意为“或然性之作用”，是他最有特点的作品之一。这首乐曲用了四十六件弦乐器(一般有分奏)、两支长号、一架木琴和一个木鱼。开始的一段是由弦乐器演奏者用他们的指节和弓敲击他们的乐器发出的没有音高的敲打声所组成。击奏出的花点复杂得无法分析，听起来象夏天夜里蟋蟀的鸣声，或象雨和冰雹落在房顶上发出的声音。接下去的一段是一些弦乐上拉奏和拨奏的不连贯的音，而接续在这段后边的是一段所有乐器的滑奏。《Pithoprakta》在使用常规乐器产生出的新音响方面是十分突出的。

泽纳基斯另外的重要作品是《声音的喷射》(Achorripsis, 1957)和《埃昂塔》(Eonta, 1964)，这是两首钢琴与五件铜管乐器的乐曲。在他的大型管弦乐作品《苔莱蒂克托》(Terretiktorh, 1966) 中，乐队队员们一个个分散坐在整个听众中间。每个乐队队员除了他自己的乐器外，还持有几件发出闹声的东西，如沙棰(maraca)和笛哨等。声音从大厅内各处传来，其效果曾被描述为“一阵冰雹”或者“松林中的风声”。

在他的每一首乐曲中，泽纳基斯都创造了一个新的音响世界。他已证明了我们所熟悉的乐器的声音尚未开掘完尽，还存在着无数的可能性。

维托尔德·卢托斯拉夫斯基(1913—)和
克里斯朵夫·潘德列茨基(1933—)

战后音乐世界中出人意料的事情之一是一群生气勃勃、勇于探索的波兰作曲家的出现，因为在共产党领导的国家里，音乐一

向是非常守旧的。但是1956年斯大林逝世以后，继任的波兰政府鼓励艺术上的自由表现，而一旦盖子被揭开，就在波兰的舞台上、电影中和音乐中出现了大量健康的实验活动。1956年开始创立的华沙之秋现代音乐节已成为重要的国际文化活动。在最初几年中，上演的是来自欧洲各地的音乐，但是不久，华沙之秋便成为年轻的、那时还未出名的波兰作曲家们展示他们激动人心的音乐的圣地。

最先出现的重要作曲家是维托尔德·卢托斯拉夫斯基（Witold Lutoslawski)。他的第一部作品，为两架钢琴和管弦乐队写的《帕格尼尼主题交响变奏曲》(Symphonic Variations on a Theme by Paganini, 1938)，显示出斯特拉文斯基的影响。他的《管弦乐队协奏曲》(Concerto for Orchestra, 1954) 较接近巴托克的风格。他在为纪念巴托克而写的《丧乐》(Trauermusik, 1958) 中曾承认受到这位匈牙利音乐家的影响。他说："我的音乐与维也纳学派的传统没有任何直接关系。我与德彪西、斯特拉文斯基、巴托克和瓦列斯的联系则紧密得多。"

在他后来的一些作品，如《威尼斯的竞技会》(Venetian Games, 1961)、《亨利·米绍克斯的三首诗》(Three Poems by Henri Michaux, 1963) 和《第二交响曲》中，他使用了有节制的偶然性效果，让一些个别的乐队队员自由地在某些片段中选奏他们自己的音符和节奏。在他的为一个有独立的二十个声部的合唱队和三十件乐器写的《亨利·米绍克斯的三首诗》中，他要求歌唱队员在歌唱之外，还要说话、低语、呻吟、哭泣和喊叫，使用了那一时期斯托克豪森、贝里奥和其他人使用的某些新的人的噪音。

卢托斯拉夫斯基采用这类手法的目的始终是为了增强表现力。库尔特·斯(Kurt Stone)在《音乐季刊》中曾说"不管他最新的作品具有何种实验性，他的音乐活力连同他的传统的技巧训练

使他的那些甚至是探索性的、走在别人前头的作品也具有只在今天的极少数作曲家中见到的那种令人敬畏的端庄、严肃和妥帖的表达力。"

克利斯朵夫·潘德列茨基(Krzysztof Penderecki) 无疑是最突出的年轻的波兰作曲家。在他众多的作品中，被录制成唱片或磁带的占很大一部分，而且他的作品的演出现在已是很多人，甚至一般听众所关心的大事。

潘德列茨基的崭露头角是在 1959 年。这一年，他向波兰作曲家协会组织的一次作曲比赛会递交了署上不同笔名的三首乐曲，使人人吃惊的是每首乐曲都获得了三个一等奖中的第一奖。其中之一的《分节歌》(Strophes) 在 1959 年华沙之秋上演，给这位年轻作曲家带来了最初的声誉。

潘德列茨基生于波兰南部的一个城镇德比卡(Debica)。第二次世界大战期间他还是一个孩子，目睹了纳粹对波兰犹太居民的最残酷的暴行。"自从在战争中，幼年的我看到我的故乡小镇德比卡的犹太人居住区被毁灭以来，那伟大的启示录(奥斯威辛)①的问题，那巨大的战争罪行的问题无疑一直存在于我的下意识之中。"这种带有创伤的经历对他后来的很多作品产生了不可否认的影响。

潘德列茨基很早就开始学习音乐。他于 1958 年在克拉科夫音乐学院毕业。不久，他的才能就被发现了。从此，他为管弦乐队、合唱队写了大量的作品，并写了一部歌剧《楼登的魔鬼》(The Devils of Loudun)。在每首作品中，他都使用了新的音响和新的演奏技巧，从而显示出他是他那一代作曲家中最有想象力和表现力的作曲家。

---

① Auschwitz，波兰一城市，德国法西斯曾在此设立集中营，残害犹太人。

先前获奖的作品中每一首的特点仍然显明地存在于他后来的作品之中。《多节歌》显示出韦伯恩式的无主旋律主义（Athematicism）的影响。《生发》(Emanations)使用两个乐队，而两个乐队在调定音高上差四分之一音。《大卫王的诗篇》(The Psalms of David, 1958)是四部无伴奏合唱，其中两个声部使用了序列技术和一些紧密连接的音列，听起来象十二音的格列戈里旋律。另一个声部是复合唱队，一个队歌唱，同时一个队在说话，而第四个声部则在它的添加节奏 (additive rhythm) 和爵士乐式的基础低音上显示出受到了斯特拉文斯基的强烈影响。

在《广岛受难者的挽歌》(Threnody for the Victims of Hiroshima, 1961)中，他在表现手法上形成了一种非常独特的风格。这首乐曲使用了五十二件弦乐器，全曲八分半钟，其中没有任何"正常"的音响。总谱的大部分谱纸上写满了这位作曲家为了表示他的要求而发明的各种图形线条和符号。例如第一页（见例 171）要求分成十组的弦乐在他们的乐器上奏出"尽可能最高的音"。进入是插开的，都是最强奏，并保持十五秒钟。声音犹如尖锐的、使人吃惊的气笛声。接着是大的波形线，指示演奏者们演奏一种"通过滑指产生的相差四分之一音的很慢的震音"，从而发出使人想起喷气式飞机引擎声的声音。小波形线则表示"极快的震音"，这是另一种效果。在全曲演奏过程中，演奏者们被指示：要把乐谱上的音符升高四分之一音或降低四分之一音演奏，要在琴马与琴尾挂弦板之间演奏，要用手指或弓轻击琴身，要奏出多种多样的音色效果：有许多屡屡出现的半音程聚集的厚密音群以及这种音群的滑奏，听起来同样象飞机起飞的声音。乐曲中没有节拍。在总谱每页的下端有一条粗线，上面标着秒数，说明这一段应奏多长时间，指挥只指明各个新的时间块块(time block)的开始，但这些时间块块中没有拍子或再进一步的细分。

例171

24 Violini
1-6 ... *ff* sub. *f*
7-12 ... *ff* sub. *f*
13-18 ... *ff* sub. *f*
19-24 ... *ff* sub. *f*

10 Viole
1-5 *ff* sub. *f*
6-10 ... *ff* sub. *f*

10 Violoncelli
1-5 ... *ff* sub. *f*
6-10 ... *ff* sub. *f*

8 Contrabassi
1-4 ... *ff* sub. *f*
5-8 ... *ff* sub. *f*

15″ 11″

24 Vn
1-6 sub. *ppp*
7-12 sub. *ppp*
13-18 sub. *ppp*
19-24 sub. *ppp*

10 Vl
1-5 sub. *ppp*
6-10 sub. *ppp*

10 Vc
1-5 sub. *ppp*
6-10 sub. *ppp*

8 Cb
1-4 sub. *ppp*
5-8 sub. *ppp*

4″ 6″ 13″

例172

例 172 是这一总谱的最后一页。粗黑的宽条代表音群，确切的音符在弦乐的各个声部中标出。

《广岛受难者的挽歌》虽然是一首由传统乐器演奏的乐曲，但

是如果这位作曲家没有体验过电子音乐的音响效果，他是写不出这首乐曲的。关于各种音色及其添加方式的总概念是属于电子音乐范畴的。所以，这一乐谱实际上更象斯托克豪森的《练习曲》(见例 170)，而不是常规的乐谱。

潘德列茨基使用新的、富有表现力的乐器音响创作的其它作品有：《安纳克拉西斯》(Anaklasis，1960)、《多形体》(Polymorphia，1961)、《荧光》(Fluorescences，1961)、《自然音响》(De natura sonoris，1966)和小提琴与乐队的《随想曲》(1968)。

潘德列茨基在他的一些作品中要求新的嗓音如同向乐队要求新的音响一样严格，从而对当代合唱音乐宝库做出了重要的贡献。他的重要声乐作品有：为三个清唱唱诗班写的《圣母悼歌》(Stabat Mater，1963)、《圣卢克受难曲》(St. Luke Passion，1966)、为纪念奥斯威辛受难者所写的《末日经》(Die Irae，1967)和《斯拉夫弥撒》(Slavic Mass，1969)。《圣卢克受难曲》是这些合唱作品中最著名的一首。这首合唱曲是按照巴罗克的格式处理的，除了一位歌唱演员扮演基督外，还有一个叙事的朗诵者。当合唱队演唱群众这一声部时，朗诵者就充当评论者并加入这一声部。这首作品广泛利用了一个大部分由二度和三度音组成的十二音音列，其中包括人们所熟悉的“巴赫”动机(^{b}B,A,CB)。乐队与合唱两者都利用密集音丛和滑奏，同时合唱队发出嘶嘶声、喊叫声、笑声、低语声和吟诵声。《圣卢克受难曲》广泛地集中了各种风格体裁，它真正是一部从格列戈里歌曲到最新实验派音响的各种音调的大全。作曲家的努力获得了很大成功：这首作品一直在广泛地上演。

与所谓先锋派的某些作曲家不同，潘德列茨基不认为音乐的基本性质已经改变。他曾说：“关于一首音乐作品风格之基础的一般原则，关于展开的逻辑性和简洁性的一般原则，关于体现在作

曲家写在纸上的音符中的音乐感受之完整性的一般原则永远不会改变。好的音乐这一概念今天所指的与过去历来所指的完全相同。音乐不言而喻要直接进入听众的感情和思想中去。”

阿尔贝尔托·吉纳斯泰拉(1916—)

阿尔贝尔托·吉纳斯泰拉(Alberto Ginastera)是本世纪中南美最杰出的作曲家。他是一位兼收并蓄主义者，成功地吸收了他那时代中多种风格上的创新，并在他的非常成功的作品中赋予它们以个人的色彩。

吉纳斯泰拉出生于一个居住在布宜诺斯艾利斯的西班牙——意大利人血统的家庭里。他在国立音乐学院接受了训练。在1938年毕业的时候，他已经被认为是一个有才能的作曲家。1945年，一份古根海姆助学金使他来到纽约，从那时起，他在美国接受了很多作曲委托并且演出了他的第一批作品。他一直积极从事教学活动，并担任了设在布宜诺斯艾利斯的国际作曲研究生学校“高级音乐研究机构”拉美中心的主任。

吉纳斯泰拉的最初一些作品与比利亚·洛沃斯(Villa-Lobos)或卡洛斯·查维兹的作品相象，具有强烈的民间音乐风味。早期创作的两个舞剧《帕南比》(Panambi，1937)和《花园》(Estancia，1941)，以及某些钢琴和歌曲都是这一阶段的代表作。到1950年，他不再有意识地搞民间的东西，虽然他继续使用与他的国家的民间音乐和流行音乐有联系的各种节奏型。《钢琴奏鸣曲》(1952)是他第二个发展阶段的代表作。在严谨的第一乐章中可以听到斯特拉文斯基和科普兰的风格，在怪异的谐谑曲中可以听到巴托克的风格，在最后乐章喧闹的“托卡塔”中可以听到普罗科菲耶夫的风格。

为女高音、两架钢琴和五十三件打击乐器写的《美洲女巫大合唱》(Cantata para America Magica, 1960) 是他最引起人们兴趣和最有独创性的作品。在这一为四首南美古代印第安人的诗所谱写的乐曲中，女高音的旋律音域宽广，钢琴、钢板琴、木琴和其它各种打击乐器构成了十分动人的伴奏。这是一首复杂的、音调又很原始的乐曲。

三部全音阶的歌剧，《唐·罗德里戈》(Don Rodrigo, 1964)、《博马尔左》(Bomarzo, 1967)和《贝亚特里克斯·森西》(Beatrix Cenci, 1970)是吉纳斯泰拉后期的重要作品。第一部歌剧的结构在布局上与贝尔格的《沃采克》相似，颇具匠心。每一幕分成若干场，每一场又都有其自己的完整形式。《博马尔左》所根据的脚本描写一位非常神经过敏的意大利贵族(一个非英雄人物)，其写作手法非常夸张。这部音乐使用了序列结构、密集音丛、特殊效果以及说话声、半说半唱、宣叙调和各种各样的唱法。这完全是一部集中了那一时期很多创新的音调和风格的当代作品。

吉纳斯泰拉在开拓方面而不是在探索方面提供了一个好样板。

汉斯·维尔纳·亨策(1926—)

汉斯·维尔纳·亨策(Hans Werner Henze)是一位同样可以看作是开拓者而不是探索者的德国作曲家。他曾受到他的欧洲同代人所受过的全部影响，但他形成了高度的个人风格，即使其中有某种兼收并蓄的地方。

幼年时，亨策曾在布隆斯维克的州立音乐学校学习。1944年他应征入伍，但是所幸不久被英国人俘虏。一旦得到释放，他便在德国一个小城市比莱非尔德担任了歌剧院的教练和伴奏。并随

一位革新派作曲家沃尔夫岗·福特纳(Wolfgang Fortner)学作曲。福特纳向他介绍了斯特拉文斯基、兴德米特和巴托克的音乐，然后又把他带到达姆施塔特暑期学校。在那里，这位年轻的作曲家熟悉了勋伯格和韦伯恩的音乐。他对序列音乐的反应如此热烈，以致他在1948年去巴黎拜勒内·莱博维茨为师。

所有这些对他的成长产生过的影响都可以从他的早期作品中听出来。除了一首钢琴协奏曲和一首小提琴协奏曲外，他的早期作品还包括三首交响曲和一部根据玛侬(Manon)的故事的最新文本编写的歌剧《荒凉的林荫大道》(Boulevard Solitude, 1951)。

1953年，亨策离开德国到意大利定居，这是他的生活和音乐生涯的转折点。他放弃了先锋派的达姆施塔特"成规"而找到了自己的风格。这主要表现在他的几部歌剧中：《牡鹿王》(King Stag, 1952—1953)、《洪堡的王子》(Der Prinz von Homburg, 1958)、《青年恋人的哀歌》(Elegy for Young Lovers, 1959—1961)、《年轻的贵族》(The Young Lord, 1964)和《巴萨里德》(The Bassarids, 1965)。所有这些歌剧在德国和其它地方一直在成功地上演，这使他与布里顿成为他们那一时代最成功的歌剧作曲家。

任何写出成功歌剧的作曲家都具有戏剧感和诗意感，而且深信音乐是第一位的表现艺术。在《纽约时报》的一篇访问记中，亨策曾说过："音乐能够带来人类生活的信息：例如爱或宽恕。我知道这样说有点危险。某些人认为这种说法是愚蠢的、过时的，但我完全相信这种说法。"

亨策是一位多产作曲家。在歌剧之外，他还写了九首交响曲，若干舞剧、协奏曲及若干合唱作品与室内乐作品。在六十年代后期，他那愈来愈明确的政治观点对他的音乐产生了强烈的影响。他在古巴呆了相当长的时间，他后来的作品都具有公开的宣传性。清唱剧《快速护航舰"迈杜萨"号的救生筏》(Raft of the Frigate

Medusa, 1968）就是献给格瓦拉的。它在汉堡的第一次演出变成了一次政治示威。他的《关于猪的小品》(Essay on Pigs, 1969)是为朗诵者——歌唱者所写的一首戏剧作品，它广泛地使用了包括磁带和爵士乐队的多种音响手段。另一首有政治倾向的作品是《逃亡奴隶》(El Cimmaron, 1970)这首男中音与小乐队的作品长达一个半小时，其中使用了大量不同的音乐体裁。

彼得·马克斯韦尔·戴维斯(1934—)和哈里森·伯特维斯尔(1934—)

彼得·马克斯韦尔·戴维斯(Peter Maxwell Davies)是他那一代作曲家中最令人感兴趣的英国作曲家。他 1934 年生于曼彻斯特，在那里学习到1957年。由于得到一项奖学金，他赴罗马随果弗列多·斐特拉西(Goffredo Petrassi)学习。1962年，另一项奖学金使他进入普林斯顿大学。从此他一直投身于作曲，并指挥一个叫作“丑角演奏者”（他们经常演奏《月神附体的丑角》)的小乐队，后来又指导另一个叫作“伦敦之火”(Fires of London)的乐队。迄今为止，他作曲生涯中最光辉的时刻是1972年他的大型歌剧《塔沃纳》(Taverner)在考文特花园的上演。从那时起，他的很多作品都是需要服装和舞台布景、并且有一位歌唱演员或舞蹈演员参加演出的“戏剧性作品”。

戴维斯经常把一些从截然不同的来源中选来的过去创作的音乐融和在自己的作品中。例如他的《反对基督者》(Antichrist)就是以一首十三世纪的经文歌为基础，又如他的《带武器的人》(L'Homme Armé)则以十五世纪的一首弥撒开始。他经常自由地引用普赛尔、塔沃纳的音乐，引用二十年代的爵士乐及维多利亚时期的叙事曲等，或者是加以戏谑地模仿。在《圣托马斯的觉醒》

(St Thomas' Wake) 中，这位作曲家曾说："我以前曾与三种不同水平的音乐打过交道：一是十六世纪由竖琴演奏的最初的"巴凡舞曲"(pavanne)，二是由此而来的、由狐步舞曲乐队演奏的狐步舞曲，三是我的也是由"巴凡舞曲"而来的、由交响乐队演奏的"真正的"音乐。这三种不同水平的音乐互相影响。"他在另一个地方说："我开始对这种音乐上的含糊性发生了兴趣，由于这种音乐包含了根本不同的、相互对立的成分，听众可以按照自己的方法在不同水平上对这些成分作出自己的解释。"

他的《崴萨列的圣像》(Vesali lcones)是这种水平思想的很好的例子。这一标题与在十六世纪佛来米解剖学家安德里亚斯·崴萨列(Andreas Vesalius)所著一书中所发现的解剖图有关。一位男舞蹈演员按照这些解剖图的姿式作滑稽表演，一个大提琴独奏演员和一个由中提琴、巴赛单簧管 (basset clarinet)、长笛、钢琴和打击乐器组成的重奏组为之伴奏。加进来的另一层"意义"是把十四幅耶稣受难像与那些解剖图中的姿势联系在一起。以格列戈里乐歌、二十年代的狐步舞曲以及大量其它的形形色色的风格为基础的音乐不时地表现耶稣受难的动人情景，而在另外的地方，如最后的舞蹈中，音乐则以肆无忌惮的嘲弄来表现耶稣的复活。这一部份由一些乏味的、过时的爵士乐曲调伴奏。

戴维斯的另一首有高度创造性的作品是男声和小乐队的《一位疯王的八首歌》(Eight Songs for a Mad King)。作品的主人公是那位可怜的乔治三世，他在精神错乱之后被关入监狱，又在半疯的状态中活了很多年。歌唱演员扮演这个疯国王，表现他的各种情绪——愤怒、抗辩、教他的笼中鸟歌唱的企图等。演出时，乐队队员坐在沿着舞台散开的一些笼子内，而"国王"则用呜咽声、呼喊声、尖叫声和假声对着他们歌唱。尽管这首乐曲有其怪异之处，但它还是非常动人的。

后来的作品有:《死人房子里的神秘符号》(Runes from a House of the Dead, 1973)和《朵尼桑小姐的蛆虫》(Miss Donnthorne's Maggott. 1973)。前者是由管弦乐的前奏和间奏分隔开的四首歌曲组成的组歌，是根据肯·鲁赛尔(Ken Russell)的影片《魔鬼》的配乐改编而成的，曾被称作是“新韦伯恩式”的作品；后者是描写一个疯女人的戏剧性作品。

可以与戴维斯联系起来介绍的一位英国作曲家是哈里森·伯特维斯尔(Harrison Birtwistle)，因为他也是在曼彻斯特接受了初期的音乐训练。他以两部不平常的歌剧而名噪一时，一部是《潘奇与朱迪》① (Punch and Judy, 1968)，另一部是《沿格林伍德一边而下》(Down by the Greenwood Side, 1969)。这两部歌剧都以英国传统戏剧为基础，但在表演上却很激烈并且高度风格化。在他的器乐音乐，如《管弦乐队的众赞歌》(Chorales for Orchestra, 1963)和为没有小提琴的管弦乐队所写的《诺莫》(Nomos)中，作曲家都使用了复杂的作曲手法。

埃里奥特·卡特(1908——)

人们普遍认为埃里奥特·卡特(Elliott Carter)是七十年代中期最杰出的美国作曲家。他获得过大部份赫赫有名的基金奖和研究奖学金，他的每一部作品的首演都成为所有音乐杂志，甚至新闻杂志评论中的大事。他的音乐极为难懂，但并未因此而妨碍它获得人们的承认，因为它对听众以及演奏者是“真正”的挑战。卡特的诚挚、在发展自己的风格时表现出来的勇气，以及他那不随波逐流的艺术，使他获得了人们最大的尊敬。

---

① 英国木偶戏中的两个丑角。

虽然卡特比本章介绍的其他作曲家年岁大一些，但是由于他的音乐在五十年代才显示其重要性，所以把他放在这里比放在本书前几章中讨论更为适当。

卡特是土生土长的纽约人，毕业于哈佛大学，曾获得英语学士和音乐硕士学位。此后，他在巴黎随布朗热学习数年，然后回到纽约。一份私人收入使他能够专门从事作曲，虽然他曾不时地担任过教学职务。现在他在朱丽亚音乐学校（Julliard School）执教。他的成熟作品是：

《钢琴奏鸣曲》(1946)

《大提琴与钢琴奏鸣曲》(1948)

三首弦乐四重奏(1951，1959，1971)

《长笛、双簧管、大提琴、古钢琴奏鸣曲》(1952)

《管弦乐队变奏曲》(1951)

《古钢琴、钢琴与两个室内乐队的复协奏曲》(1961)

《钢琴协奏曲》(1965)

《管弦乐队协奏曲》(1969)

《铜管乐器五重奏》(1974)

《小提琴、钢琴二重奏》(1975)

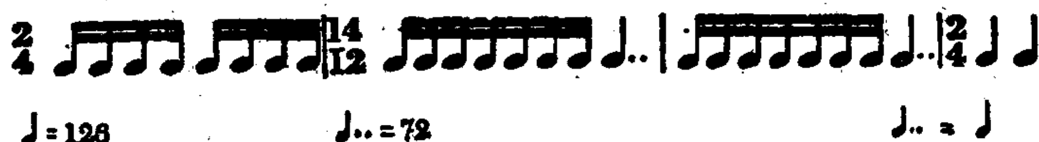
女高音和九件乐器的《一面说来话长的镜子》(A Mirror on Which to Dwell, 1975)

这些作品的突出特点是在其中占统治地位的复调写法。各个单独的乐器都显著地各自独立，既无共同的主旋律，也无共同的节奏。他曾说："我把我的乐谱看作是电影剧本，是演出者用他们的乐器表演的、听觉的电影剧本，演奏者们扮演戏剧中的个别角色和总体的参与者。"在他的《四重奏》第二号中，"每一乐器就像一部主要由四个歌唱者组成的歌剧中的一个角色。"卡特音乐中的各个单独的组成部份都是"按类型分配角色"，而且是始终一致的。于是在《钢琴协奏曲》中，"出现了一种在钢琴与乐队之间存在着

冲突的戏剧观念，钢琴声部强调灵敏，而逐渐使自己与钢琴声部脱离联系的乐队则愈来愈迟钝、缺乏变化和粗野——就这方面而论，所有特定的局部结果和细节都是事后决定的。”

在他后来的某些作品中，这种独立性还在空间上被加以强调。例如在演奏《小提琴与钢琴二重奏》一曲时，两个演奏者分坐在台上相反方向的两端，各人演奏各人的音乐。在《四重奏》第三号中，作曲家建议这两个重奏——小提琴与大提琴及小提琴与中提琴（它们的音乐各有其特点）——尽可能在适当的距离上分开来演奏，以便听众不仅可以把它们作为两个单独的音响来源来感知，而且了解它们相互形成的结合。例173是这首四重奏的开头一页，从这里可以看到两个二重奏中的对比性的材料。《二重奏I》是各种大七度，表情是狂放猛烈（从始至终半自由地），$\frac{12}{8}$拍子，♩.＝70；《二重奏II》是各种完全五度，庄严肃穆（从始至终准确地），$\frac{6}{4}$拍子，♩＝105。这首四重奏全部是由这样一些合拢不起来的东西组成的，从而形成了非常复杂的结构。

除了这些结构上的复杂之处以外，还有一些节奏上的复杂之处。不仅每件乐器有其自己的节奏型式，而且基本强拍也通过所谓“韵律调节”的方法而不断变化。下面是选自《四重奏》第一号的一个例子：



在这一例中，那些十六分音符在速度上不变。所以在第二小节中，由于构成这个单位的是七个十六分音符而不是四个十六分音符，强拍在长度上几乎加倍。因此，最后一小节中，四分音符呈现了新的、较长的时值，而“通过加长基本音符的单位，速度（Tempo）平稳地、准确地从一个节拍机的速度转变为另一个速度。

与他的许多较年轻的同代人不同，卡特很细致地把他的复杂节奏变化记在谱上，因此，他的乐谱上到处是节拍器符号和拍子记号。

例173

下面是选自《四重奏》第二号中一个在随后小节中节奏逐渐加快的记谱方法：

♩=90 | ♩=127 | 𝅗𝅥=♩.=60 | ♩.=67 | ♩.=76 | ♩.=90 | ♩.=107 | ♩.=127 | ♩.=151 | etc

在卡特的音乐中，通常意义上的节拍如同大小调一样已不复存在。那末，他是如何组成他的乐曲呢？

他的每首成熟的作品都是通过使用选出的若干组既用于旋律又用于和声的音符组织起来的。《钢琴协奏曲》的基本材料就是十二组不同的三和弦——六组分配给独奏者，另外六组分配给乐队。每一个十二个三和弦的组都与一种或更多的速度和术语记号有关。《第三弦乐四重奏》是建立在四音和弦上，而《管弦乐队协奏曲》则是以五个七音和弦为基础。

因此，卡特的音乐不是序列的，但其组成方法却与勋伯格、贝尔格和韦伯恩在1908—1911年十二音音乐出现以前的无调性音乐作品中使用的方法相似，即在旋律结构与和声结构之间具有一种统一性。

卡特不仅使他乐曲的各个组成部份有其自己的材料，而且通常把各组成部份所有的材料一同呈现出来，于是产生出一种几乎是艾夫斯式的多层的同时呈现。卡特对他自己的《管弦乐队协奏曲》所作的描述，说明了他这种手法的应用。这首乐曲有连续的四个乐章，每一乐章有其自已的特性和以若干乐器为主，但是又把所有的东西都同时地呈现出来，一会是这个为主，一会是那个为主。

第一乐章“突出大提琴组（有时被分成七个不同的独奏者，所有的弦乐有时也是这样）、钢琴、竖琴、马林巴琴(marimba)、木琴以及木打击乐器。它集中在下中音区，从头到尾是适当的快速度。”第二乐章“突出高音弦乐器、高音管乐器和金属打击乐器，开始非常快而轻，接着逐渐慢下来。”第三乐章以“倍大提琴、低音号、圆号、定音鼓及其它低音乐器为主，并始终保持着它的宣叙调似的性质。第四乐章“以中提琴、双簧管、小号、小鼓以及其它中音乐器为主，开始是一些缓慢的片断，随着乐曲的进行速度愈来愈快，直到引出一个非常快速的结尾。正如我所有的作品一

样，该乐曲主要的意图是表现，而全部的音乐语汇、配器、曲体一直是为了增强表现力。”

对听众来说，一个以上乐章的素材同时呈现，使人极难加以分辨。卡特不用主旋律及主旋律的发展，而用“一些从中可以产生结构、线型式样(linear pattern)及音型的音调材料的音群，这种做法给听众造成了更多的困难。”每一种类型的音乐都有自己可以表明其属类的音调及表情，这通常是通过乐器的色彩与某些“依赖速度、节奏和音程的变化模式(behavioral pattern)的结合表现出来的。而在这首乐曲中，没有任何反复，只有连续不断地创造出的新东西——其中有些相互间有密切的联系，另外一些则相去甚远”。

像某些读起来需要花费精力并且必须聚精会神地读的“难读”的书和诗一样，卡特的音乐需要反复地听。有一次他说“我为唱片写音乐”，“我的最近三首乐曲约二十五分钟——慢转唱片一面的长度。它们的内容应该丰富到可以反复听许多遍。”他本来可以说“它们必须听许多遍。”

米尔顿·巴比特(1916——)

米尔顿·巴比特(Milton Babbitt)对本世纪中叶美国音乐的贡献和卡特的贡献迥然不同。他不仅受过音乐方面的良好教育，而且受过数学方面的良好教育。他的创作方法一直是分析性的和实验性的，而不是表现性的。这种处理问题的方法早在1948年他写某些完全控制手法的乐曲时就表现出来了，他在这方面走在了梅西安的前面。他对勋伯格十二音音乐的分析和深刻的见解揭示了以前未被人们注意到的结构上的原理和潜在能力。他创造了一套阐述十二音音乐的语汇。这套语汇现在被广泛地使用着。

1958 年，巴比特发表了一篇题为《谁管你听不听?》的文章。在文章中他提出了这样的理论：作曲家应该具有进行抽象思维的科学家、数学家和哲学家所享有的那种显示智力的自由。像这样一些进行抽象思维的思想家，他们的创作对象是极少数的专家们，除了专家，没有人会理解他们的思想。巴比特认为，一位作曲家不应关心他是否得到广泛的听众，而应当把自己的孤立作为现代生活中的现实予以接受。

1948 年，巴比特开始在普林斯顿大学任教。不久以后，他对使用合成器制造音响发生了兴趣。他帮助设计了安装在纽约的普林斯顿——哥伦比亚电子音乐中心的“玛克 II 号”巨型音响合成器，从那时起，他一直是美国国内这类音乐的领袖之一。他的作品不很多，最有名的是《幻像与祈祷》(Vision and Prayer, 1961)、《菲罗迈尔》① (Philomel, 1963；包括女高音、录在磁带上的女高音、电子合成音响)和(管弦乐曲)《列腊塔》(Relata, 1968)。作为普林斯顿的教授，他一直是一位有很大影响的教师，他的学生们形成了一个所谓的“普林斯顿学派。”

乔治·克拉姆(1929——)

虽然乔治·克拉姆(George Crum)的音乐与卡特或者与巴比特的音乐迥然不同，但他在七十年代同样得到了广泛的赞赏。他从小就喜爱音乐，曾在伊利诺斯大学和密执安大学学习，在密执安大学时是罗斯·李·芬尼 (Ross Lee Finny) 的学生。在拉多大学任教数年之后，他去宾夕法尼亚大学担任作曲教授。这种基本上是在高等学府度过的生涯，可能使人猜想他是一位学院派作

① 希腊神话中潘迪盎(Pandion)的女儿，她后来变成了一只夜莺。

曲家。但是事实完全不是这样，实际上他是他那一代最富有想象力和创造力的作曲家之一。

他的某些乐曲的标题说明了他对表现诗意的兴趣。其中某些标题是：《秋天的回声》(Eleven Echoes of Autumn, 1965)，《时间与江河的回声》(Echoes of Time and the River, 1968，曾获普利策奖)，《死亡的歌曲、持续低音和副歌》(Songs, Drones and Refrains of Death, 1968)，《四个月的夜晚》(Night of the Four Moons, 1969)，《鲸鱼之声》(Voice of the Whale, 1969) 和《远古儿童之声》(Ancient Voice of Children)。这些作品的大部份都和文学有关，主要是与费德里哥·加西亚·劳尔卡 (Federico Garcia Lora) 的诗有关。

克拉姆的乐曲不使用一般的乐器组合。他的每首乐曲都有其独特的音响色彩，其中很多是他自己发现的音响。他的某些具有代表性的音响是：以靠近钢琴琴弦歌唱式演奏乐器而使钢琴琴弦产生共鸣的声音，以手指或其它各种物体摩擦钢琴琴弦的声音，以木槌敲击或按压钢琴琴弦而产生的泛音的声音；在吹管乐器不吹出乐音的各种"气声"；小打击乐器如古钗钹的叮当声或浸在一桶水中的锣的声音。所有这些音响都是轻柔而细致的。克拉姆的大部份音乐确实极为柔弱。

《时间与江河的回声》用常规管弦乐队加上两架钢琴、一个曼陀铃和一大组包括钟琴、木琴、编组的竹琴(bamboo wind-chimes)、印度庙宇中使用的铃以及三十五付古钗钹的击奏乐器演奏。此外，乐队队员不时地低声诉说和高呼一些意义深奥的语词，而且在结束时有四十个队员用口哨吹奏记在乐谱上的一段伤感的旋律。另一不寻常的独特之处是乐队的演奏员组成的"列队进行"，他们一面穿过舞台，一面演奏。据克拉姆自己的说法，这个列队进行被设想为既有视觉又有听觉的活动。

在这首乐曲中，有以艾夫斯的方式引用的主日学校圣歌，有“摇摇晃晃”的四分之一音和偶然音乐手法的片断，它们组成了一个表现神秘、沉思、敏感等感情的独特的结合体。

《远古儿童之声》可能在克拉姆的乐曲中是最著名的一首，它使用了女高音、高音童声、双簧管、曼陀铃、锯琴(musical saw)、竖琴、电钢琴、玩具钢琴和三名演奏一大套丰富多样的打击乐器的打击乐手。歌词系劳尔卡所作。

在这首乐曲中，歌唱者被要求用变化着的元音唱，打嘟噜，发“明亮的鼻音”，低语，呼喊，通过喇叭筒(megaphone)唱，以及对着大钢琴的琴弦唱以使其产生共鸣而振动。显然，克拉姆的这一作品需要一个不寻常的歌唱者，正像勋伯格的《月神附体的丑角》所要求的一样。

第一首歌“小男孩在寻找他的声音”(The little boy was looking for his voice)要求歌唱者使用具有高度技巧的花腔，配以最低限度的伴奏：竖琴、电钢琴和打击乐乐手们轻轻击出的“唧唧喳喳”的声音。接着是一段器乐间奏，其中在包括发出“叮当”声的西藏诵经用的石磬的打击乐伴奏下吹奏东方音调的独奏双簧管显得十分突出。双簧管和曼陀铃奏出了许多四分之一的音。

在第二首歌曲“我迷失在大海中”(I have lost myself in the sea)中，歌唱者通过喇叭筒低声朗读歌词。最惊人的音调是在用凿子在钢琴琴弦上来回摩擦所产生的声响伴奏下，锯琴奏出的如泣如诉的旋律。

第三首歌“我的宝贝，我的孩子，你从哪里来?”(Where do you come, my love, my child?)的开始是又一个歌唱的华彩乐段，接着是在独唱者和幕后那个童声之间进行的激动人心的对白。与此同时进行的还有在鼓上击出的波莱罗舞曲的节奏。这部份是这一作品中唯一有明显节奏变化的段落，成为全曲中力度变化的

高潮。

在下一首歌《格拉那达的每天下午》(Each afternoon in Granada)中，独唱者以正常的、有表情的方式演唱。独特的音响是马林巴琴上奏出的大三度震音，打击乐手唱出的大和弦和玩具钢琴上叮叮咚咚敲出的"Bist du bei mir"。这段歌词是从《安娜·马格达伦·巴赫的札记》(Notebook of Anna Magdalen Bach)中选出来的。《札记》作者是一位超现实主义者，她把许多不调和的成分聚集在一起使之产生了一种梦幻般的、散发着小阁楼的霉味的效果。

下面接着出现的一段器乐曲突出了用纸拨子拨弦、玻璃棒按弦演奏的曼陀铃。最后一首歌"我柔和的心中充满了光明"(My heart of silk is filled with light)的独特的音响来自管形的钟(tubular bells)、雪橇的挂铃和钟琴。双簧管引用了马勒的《大地之歌》(Das Leid von der Erde)中的一段旋律。一直没露面的高音童声独唱者慢慢地走上舞台，然后与女高音独唱者两人靠近钢琴琴弦演唱。

《远古儿童之声》是一首音响精致、表现深刻的作品。这位作曲家在谈到各种风格和借鉴的混合时曾说："在创作《远古儿童之声》时，我感到一种把各种风格的因素融合在一起的强烈愿望。这促使我产生了一种念头：把一些看起来不可调和的东西——"弗拉门科①"与一段巴罗克音乐，或者是能使人联想起马勒的东西与带有东方气息的东西——并列在一起。后来，我想起巴赫和马勒两人在他们各自的音乐中都吸收了很多来源根本不同的东西，但却没有损害他们风格的纯净。"

克拉姆此后创作的乐曲是一些钢琴作品。它们是：《宏观世

① Flamenco，一种来自安达鲁西亚的西班牙歌曲。

界》(Makrokosmos)第一卷(1972)和第二卷(1973)，每卷包括十二支曲子，和两架钢琴与打击乐器的《夏日傍晚的音乐》(Music for a Summer evening, 1974)。这些乐曲明显地是以巴托克和德彪西的作品为样板创作的，但克拉姆在发明新的音响方面超过了这两位前辈。钢琴演奏者拨弹钢琴内的弦要和弹奏键子的数量相等，而且还要不时地呼喊、吹口哨或呻吟。

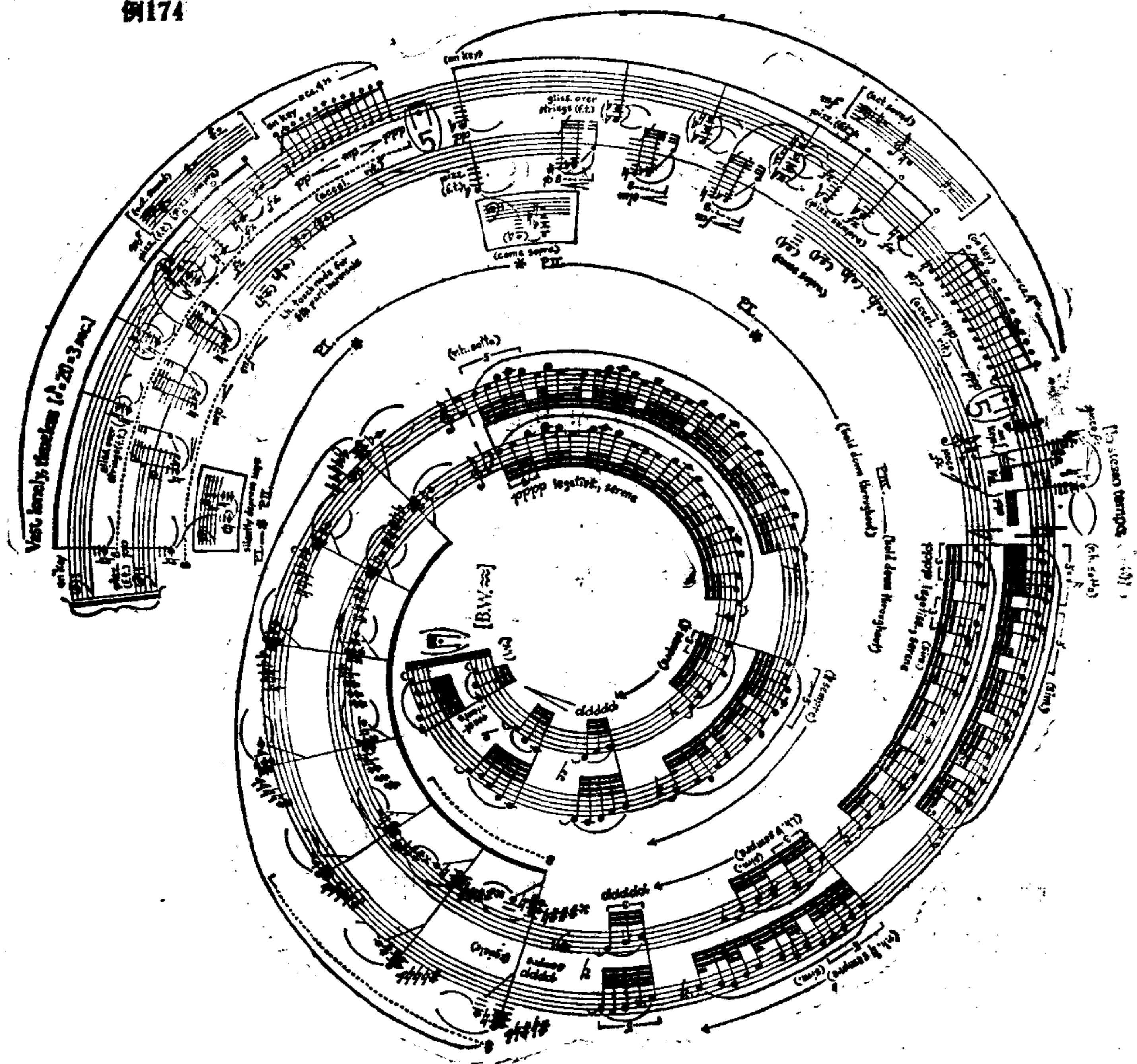
所有这些声音都表达了《宏观世界》中各个具体标题所表示的情绪，其中某些标题是："原始时代的音响"，"耶稣被钉死在十字架上"(Crucifixus)，"夜晚的魔力"(Night Spell)，"神奇的无限循环"(Magic Circle of Infinite)，"朦胧的影像"(Dream Images)、"盘旋的天河"(Spiral Galaxy)。

在这里作者引用了一些其他作曲家的乐曲中的素材。在"朦胧的影像"中，他间接地引用了肖邦的《即兴幻想曲》(Fantasie Impromptu)；在"夜晚的魔力"中钢琴演奏者用口哨吹奏"在我的皇冠上将有星标吗?"(Will There Be Any Star in My Crown?)；在那首两架钢琴曲《夏日傍晚的音乐》中，可以听到贝多芬的《哈马克拉维尔奏鸣曲》(Hammerklavier Sonata)中的许多片断和巴赫的一首赋格曲。

克拉姆的作品还与音乐之外的事物有联系，如每首乐曲都与黄道十二宫图相结合，每部作品的第四首乐曲都按照标题的主题所表示的形状印制。于是"耶稣被钉死在十字架上"的乐谱被印成十字架形，"神奇的无限循环"被印成一个圆圈，而"盘旋的天河"被印成螺旋形。显然，这是暗示文艺复兴时期乐谱印刷技巧的纯粹"供眼睛看的乐谱"，听众是不可能听出的。例174是"盘旋的天河"的开头部份，它是按照能够暗示标题含意的形象印制的。

在这些乐曲中，克拉姆显示出自己是一个当之无愧的浪漫派。他使用的手段是有感染力的音调，他表现的主题是怀旧、梦

例174



幻的世界和宇宙的神秘。他曾说过："我总是认为音乐是一种非常奇异的实体，一种具有奇妙性质的实体。音乐是有形的，几乎是可以触知的，然而它又是不真实的、虚幻的。音乐只有在其最机械的方面才是可以分析的；音乐的各种重要因素——精神上的推动力，心理上的曲线，超自然的含意——只有通过音乐本身才能

被理解。我有一种直感：音乐一定曾经是衍生出语言、科学和宗教的那一原始的细胞。

乔治·罗克伯格(1918——)

乔治·罗克伯格(George Rochberg)是另一位在七十年代成名的美国作曲家。虽然他的音乐具有高度的个人风格，但是他的经历与他的很多同代人相同，因为他反映了他那一时代的主要风格倾向。他曾叙述过他创作过程的某些阶段。在柯蒂斯音乐学院(Curtis Institute of Music)结束学业之后，他"踏入了无调性和序列主义的世界，并接受了勋伯格过去曾设想过的音乐'世界语'……我曾经坚信十二音音乐语言的历史必然性。我曾经感到自己正生活在音乐领域的最边缘上，音乐本身历史的最边缘上。"

最能说明罗克伯格这一阶段风格的例证是他的《第二交响曲》(1956)。这是一首四个乐章相连的彻头彻尾的十二音作品，其中充满了紧张与哀婉动人之处。

"大约在1957年，韦伯恩的个人风格开始对我的作品发生影响，其结果是使我更加集中和更加纯净地使用序列主义。"罗克伯格为室内乐乐队写的《夏日夜曲》(Serenata d'estate)就是这种更加克制和更加温和的音乐的例证。

接着他发现了艾夫斯。在《第二号四重奏》中，罗克伯格采用了不同速度的同时进行。"我怀疑我对艾夫斯所开启的各种可能性的着迷曾是导致我认识序列主义中严格的、有束缚性的各种限制的因素之一。到了六十年代初，我已经对序列手法之固有的严密程式完全不满意了。我发现忠实于半音主义(chromaticism)的调色板愈来愈枯竭了，而且我也不再接受那些总是欲把音乐引导到表现主义的这种或那种形式的有限的表情范围。序列主义那过

份紧张的方式和抑制自然的脉冲与节奏的倾向导致我对一种实际上不可能表现安谧、宁静、机智、活泼的风格产生了怀疑。必须前进了。”

罗克伯格现在已进入到一个饶有趣味的阶段，他重新发现了过去的音乐并把它结合到他的乐曲中。在《一个魔术剧场的音乐》(Music for a Magic Theater)中，他除了借用马勒、贝多芬和瓦列斯的许多手法外，还大段地引用了一些莫扎特的嬉游曲和小夜曲。在另一首为小提琴、长笛、单簧管和钢琴所写的作品《Contra Mortem et Tempus》(1965)中，他摘引了不少于七位不同作曲家的旋律。罗克伯格曾把激发他大段引用其他作曲家的旋律的原因解释为“我对人类经历的多层次的密度和对所有当代音乐作曲的单元体系的矛盾性质所感到的困扰”。

《四重奏第3号》是“在对如何以最有力和最有效的方法把我的音乐能量转变成最清楚、最直接的感情与思想的形式探索了几乎二十五年的最后时刻写成的”。在这首有调性的作品中，作曲家的个人风格与仿照其他作曲家的风格所写的音乐有趣地混合在一起，而不是与从他们那里借用来的音乐混合在一起。在一个其中既有调性因素又有无调性成分的激荡热烈的开头以后是一个变奏曲乐章，这毫无疑问是采用了晚期贝多芬的风格。这一乐章使用了贝多芬的和声、旋律和结构的手法，而且听起来犹如贝多芬的《四重奏作品131号》或两首钢琴奏鸣曲作品109号和111号的变奏曲乐章那样崇高、安详。后面的一个乐章是完全用马勒的手法创作的一首民间风味的、妩媚的奥地利舞曲。这首四重奏有力地说明这位作曲家渴望“放弃那种认为艺术家的个人风格及其自我具有最高价值的‘独创性’的概念”。

1975年首次演出的罗克伯格的《小提琴协奏曲》继续坚持这一方向，即把巴罗克音乐和浪漫派音乐与无调性结合在一起。

查尔斯·沃奥里农(1938——)

沃奥里农是纽约音乐世界的产物，又是它的一个组成部分。他在纽约市长大，并在哥伦比亚大学随弗拉吉米尔·乌萨车夫斯基(Vladimir Ussachevsky)、奥托·鲁恩宁(Otto Luening)和杰克·比森(Jack Beeson)学习音乐，因而直接经历了五十年代和六十年代所有各种不同的音乐活动。他是一位多产的作曲家，他的音乐被搬上舞台，并常常被录制成唱片、磁带。像卡特一样，他曾获得几乎所有可获得的嘉奖和荣誉。他经常作为钢琴家和"当代音乐小组"(他与别人一同创立的组织)的成员举行音乐会，也为音乐期刊写文章。总之，他是他那一代具有典型意义的成功的作曲家。

沃奥里农的乐曲反映了他的时代和他所在地区的音乐趣味。他曾写过电子音乐，其中既用合成器又用电子计算机。他最有名的作品《时代的赞颂》(Time's Encomium)在1970年获得普利策奖。他的《电扩大的小提琴协奏曲》(1971)和《电扩大的钢琴协奏曲》(1973)都使用了电子音响与管弦乐队。他的打击乐器曲也有重要意义。《次序不同的鸣钟》(Ringing Changes, 1970)是一首包括四手钢琴、钟琴和定音鼓的大型击奏乐队乐曲。这首乐曲是根据一列音的时值(a row of durations)编成的；这列音的时值不仅决定整个乐段的长度，而且决定各个具体的音响。其它的打击乐器曲有二十六件打击乐器和一架自动钢琴的《土耳其禁卫军曲》(Janissary Music, 1966)和为打击乐器与预先录成的磁带音乐所写的《乐队音乐与电子音乐的交流》(Orchestral and Electronic Exchanges, 1965)。

沃奥里农还写过大量室内乐。它们通常是为室内乐队写的，

例如《长笛与十架自动钢琴的室内协奏曲》(Chamber Concerto for Flute and Ten Players, 1963),《大提琴与十架自动钢琴室内协奏曲》(1963)以及为长号与十二件管乐器和十二个鼓所写的《室内协奏曲》。这些作品中有许多是为"当代音乐乐队"所写、并由该乐队演出的。

沃奥里农的大部份音乐是高度不协和的,复调的和按照复杂的、使人难于理解的程序组织起来的——这是他和他的同代人共有的特征。用我们关于探索者和开拓者的譬喻来说,沃奥里农是一位探索者,但他不是孤立的,因为他同代的很多作曲家在沿着同一条道路前进。

推 荐 读 物

上一章列出的可供参考的书与期刊也包括关于本章所讨论的各个作曲家的材料。除了乐谱与录音材料外,材料的主要来源还有杂志上的文章。有关的文章均可通过《音乐索引》捡索到。

关于凯奇的详细介绍可以阅读彼得·雅茨的《二十世纪音乐》(1965年纽约版)、卡尔文·汤姆金斯的《新娘与单身汉们》(The Bride and the Bachelors, 1965年纽约版)和韦尔弗雷德·迈勒斯的《一个新大陆的音乐》(Music in a New Found Land, 1964年伦敦版)。由理查·柯斯特兰奈兹(Richard Kostelanetz)编辑的《约翰·凯奇》(1970年纽约版)一书是一部"兼收了这位当代先锋派先驱的文章和对他进行评论的文章的集子"。

埃里奥特·卡特曾在各种出版物中谈论他的乐曲。他在海恩斯(Hines)的《管弦乐作曲家的观点》(The Orchestral Composer's Point of View, 1970年诺曼、俄克拉荷马版)一书中介绍了他的《古钢琴和钢琴协奏曲》(Concerto for Harpsichord, Piano),还在阿伦·爱德华兹(Allen Edwards)的《有瑕疵的词和执拗的音:

与埃里奥特·卡特的一次谈话》(Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter, 1972年纽约版)一书中谈到他的其它作品。1973—1974年为纽约公共图书馆举行的一次书展所准备的目录中有很多有价值的图书材料。包列兹(Boretz)和考恩(Cone)合著的《美国作曲家展望》(1971年纽约)中除有关于艾夫斯、瓦列斯、塞兴斯、科普兰、皮斯顿以及其他作曲家的文章之外,也有关于卡特的重要文章。

斯托克豪森曾写了许多详细分析他作品的文字,印在随德意志格拉摩风唱片发行的唱片套上。另外可参考的书有:卡尔·H·沃尔纳(Karl H. Worner)的《斯托克豪森的生活与事业》(Stockhausen: Life and Work, 1973年伯克利根据1963年德文本英译版);乔纳森·哈维(Jonathan Harvey)的《斯托克豪森》(1957年伯克利版),其中有许多分析;还有一篇文章《斯托克豪森论音乐的文字著作》(Stockhausen's Writings on Music),刊登在《音乐季刊》1975年1月号上。罗宾·马科尼(Robin Maconie)的《斯托克豪森》(1975年伦敦版)详尽地研究了斯托克豪森其人和其音乐,这是在斯托克豪森的合作下写成的一部著作。

修订版《新艺术》(The New Art, 1973年纽约版)和《最低限度的艺术》(Minimal Art, 1968年纽约版)是格雷戈里·巴特柯克(Gregory Battcock)所编的两本有价值的书,其中有许多关于当代艺术各个方面的论文。伦纳德·梦耶尔的《音乐、美术和思想》(Music, the Arts and Ideas, 1967年芝加哥版)对1950年以来的艺术状况做了极好的描述。

第二十二章 爵士音乐与流行音乐

埃尔威斯·普莱斯里(Elvis Presley)靠觉醒了的青年人转动他们挺拔的身体甩掉了艾克·艾森豪威尔。猛烈有力的摇曳拍节使我们全身热血沸腾，充满动力的节奏激起我们被压抑的感情。

——杰里·鲁宾

“冷静”的爵士乐(“Cool” jass)是五十年代中流行的几种主要风格之一，它是一种比较文雅和较有节制的“比一波普”。同“比一波普”一样，它也由独奏演员组成的小乐队演奏，也是一种供人们听而不是伴舞的音乐体裁。与以前那种在旋律上任意即兴演奏不同，“冷静”的爵士乐演奏家只取原曲调的大意，而常常把它剪裁到只留下最基本的东西。从有时使用优雅的长笛、钟琴、翼号(flugelhorn)、圆号、甚至大提琴和小提琴这一点，也可以看出这种类型的爵士乐是有节制的。现代爵士四重奏乐队和戴夫·布鲁贝克(Dave Brubeck)乐队是这一类型爵士乐的最有名的演奏者。布鲁贝克过去曾受教于达里乌斯·米约，现代爵士四重奏乐队的成员都在朱莉亚音乐学校受过训练，他们完全了解二十世纪音乐的一些新创造，也很熟悉传统音乐的主流。这种背景从他们使用的和声、各种写法及各种形式(包括回旋曲、赋格，甚至十二音风格的成分)上反映了出来。

摇　　滚(Rock)

冷静的爵士乐是一种室内乐，适合于人数少的、欣赏水平高的听众。一般公众——从世界范围来说——则对一种与此完全不同的流行音乐——摇滚乐反应热烈。摇滚乐的一些来源很难像爵士乐那样加以说明，不过可以看出它吸收了"节奏与布鲁斯"①（一种不公开的、黑人乡村风格）、"乡村——西部"(country-Western)和民间音乐。摇滚歌曲全部用吉他伴奏，拍子一强到底。埃尔威斯·普雷斯里是这一风格的第一个著名的代表人物，继之而来的是甲壳虫乐队(Beatles)②，他们的音乐、风度和生活方式使世界上几百万人入迷。

甲壳虫乐队的乐手们是二十世纪的游吟诗人。他们在歌词中叙说故事、评论社会问题。他们逐渐形成了自己独特的声音，其中电吉他、电钢琴、电风琴——音量扩大到震耳欲聋的程度——占有特别重要的地位。电声设备和掌握电声设备的人是整个摇滚乐中必不可缺的部份。实际上，摇滚乐队没有电声设备是无法演出的。后来，甲壳虫乐队在伴奏方面使用了种类极其繁多的乐器，其中包括弦乐四重奏乐组、古钢琴、巴罗克小号，甚至还有"西塔"③(sitar)和手鼓。其它音乐成份是非常简单的。经常使用的是调性的和民族风格的旋律，以及三和弦的和声。

---

① "rhythem and blues"一种节奏极强的爵士乐。

② 又译作"披头士"。

③ 印度的一种弹弦乐器。

新　浪　潮(New Wave)

尽管摇滚乐得以流行，但在六十年代，真正爵士乐的传统仍然在一些萨克管手，如约翰·科尔特伦(John Coltrane)、奥涅特·科尔曼(Ornette Coleman)、索尼·罗林斯(Sonny Rollins)等人的极有独创性的即兴演奏中保持了下来。这种称之为“新浪潮”的是一种偏重于独奏的小型乐队的音乐。这类音乐在即兴演奏时较“比一波普”更为自由，而且往往是即兴作曲，其中向上盘旋的旋律线进行与前此出现的旋律可以毫无关系。

第　三　派(Third Stream)

还有一种风格类型，被称作“第三派”。这是一种有意识地把爵士乐与音乐会乐曲(Concert music)结合在一起的音乐，其主要代表人物是冈瑟·舒勒(Gunther Schuller)。两种音乐的结合是通过许多不同方式进行的，或以大协奏曲的方式把爵士乐队与交响乐队联合在一起，或用爵士乐队演奏音乐会乐曲。罗尔夫·里伯曼(Rolf Riebermann)的《爵士乐队与管弦乐队协奏曲》(Concerto for Jass Band and Orchestra, 1954)和鲁卡斯·福斯(Lukas Foss)的《即兴独奏的乐器与管弦乐队协奏曲》(Concerto for Improvising Solo Instruments and Orchestra, 1960)是“第三派”音乐的两个样板。

第二十三章　通向何方

我们时代所遇到的困难是我们所面临的未来与以往所面临的未来不同了。

——保尔·瓦勒里

在前三章中，我试图概述1950至1975年间的音乐情况。除了介绍一些特别突出的作曲家的成就，我也介绍了各种主要的发展。我是本着不略过任何具有意义的流派和重要的作曲家的原则进行选材的，虽然我完全意识到也可以作出另外的选择。

极为众多的不同音乐风格的同时并存这一点已经指出过了。有些作曲家仍然忠实地遵守着调性原则，而另外一些作曲家则通过一项或几项序列化来组成自己的乐曲。有些作曲家情愿只提供音乐的总的规定情景，而允许演奏者在相当大的幅度内去形成一套独特的音与时的序列。还有一些作曲家利用了电子设备产生的广阔的音响世界；但在这些作曲家中，从使用"乐"音到喜爱无限度变化的噪音，存在着各种各样的观点。也有些作曲家以新的方式使用各种传统乐器，以便使它们听起来好像是电子乐器。

某些作曲家写大歌剧院和音乐厅中演奏的音乐，而另外一些作曲家则认为在新的环境中必须寻找到演出者与听众之间的新关系。还有些作曲家认为音乐应通过多种制作手段以使其它感官一同来感受它，但不象瓦格纳式的"综合艺术"(Gesamtkunstwerk)那样使各种艺术形式共同发生作用以产生一种有计划、有安排的

情绪效果，而是一种随意地和偶然地使听众产生惊奇和意外的方式。

对另外一些作曲家来说，过去所有时代的音乐以及非西方音乐都是汲取灵感的源泉。中世纪的经文歌，本世纪20年代的爵士乐，暹罗的“加美兰”(Gamelan)音乐，印度的“搭拉”①，甚至十九世纪晚期各种丰富多彩的调性和声，都在被使用之列，或者直接引用，或者作为某种风格来模仿，或加以滑稽的模仿。过去与现在已经混合在一起；任何一种风格以及所有各种风格都是可以使用的。

还有些作曲家抛弃了旋律和节奏，而搞一些固定不变的成组的连续音响；同时又有些作曲家只搞一些时间的间隔 (time intervales)，即有声和无声的交替。

在本书讨论过的作曲家中，有很多人像贝多芬一样，认真、严肃地对待自己的乐曲，而且在其中表示了他们对于爱与死、战争与和平或其它永恒事物的感情。也有些作曲家因为爱好抽象结构而很少关心自己的音乐与他人交流的能力。此外，还有些作曲家直截了当地说音乐是没有“目的”的，只不过是“无目的的游戏”。

布列兹在指出音乐未来的方向上可能迈出了最明确的一步。他不大重视先锋派的一些活动，而且认为自从第一次世界大战前勋伯格、斯特拉文斯基、贝尔格和韦伯恩创作了那些杰作以来，音乐在发展上没有获得什么成就。

他的解决问题的方法是把作曲家及音响学家、乐器制作者、电子科学家和计算机科技家组合成一个班子共同工作，创造一个完全新的音响世界。一所声学——音乐研究所(Institut de Rec-

① tala在印度音乐中意为节奏型——译注

herche et de Coordination acoustique-musical）于1975年在巴黎建立起来了，音乐界怀着极大的兴趣在等待着它的研究成果。

所有这种活动都没有目标吗？没有总的模式吗？这种活动不共同导致某种成果吗？某个天才的作曲家不会把所有这种活动集中起来而形成一种统一的、将成为下一世纪音乐基础的风格吗？

这种情况可能不会发生。多样化很可能仍然是正常的状态。伦纳德·迈耶（Leonard Meyer）在他的《音乐：艺术和思想》（Music, The Arts and Ideas）一书及以后的文章和演说中曾明确地表示了这样的观点。在考察了科学、艺术和哲学的当前形势以后，他得出了这样的结论："我们的文化——全世界的文化——现在是、而且将继续是多样化的。风格及技术的多样化和从谨慎的保守到肆意实验的各种流派将一起存在下去。"

在文章的另一地方，他把当前艺术界的形势比作一个蜂群，"蜂群中每一只蜜蜂都在猛然地先飞向一个方向，然后又飞向另一方向，而作为整体的蜂群则或是静止的，或是缓慢地飘过天空。"迈耶对这种情况并不发出惋惜的感叹。"如果我们的时代看来是一个'危机'的时代，那末，它之所以如此是因为我们错误地理解了当前的形势和它的可能出现的结果。当我们认识到各种风格继续并存的可能，并承认多样化给我们带来的乐趣时，'危机'就消失了。于是问题变成：不是这一风格是否将成为最理想的风格，而是这一精心创作的具体艺术作品是否有挑战性和是否能够使人欣赏。"

虽然这是一种合乎逻辑的观点，但是可能使人难于接受，因为我们受到的教育使我们相信，在各种艺术中，总有一种风格占统治地位，它自然而然地使其它风格居于第二位或第三位。可是，如果我们承认所有一切风格体裁都有其实际的效用，这虽不意味着我们同等程度地喜爱所有的风格体裁，但却大大增加了我们从各种艺术中得到欣赏之乐趣的可能性。